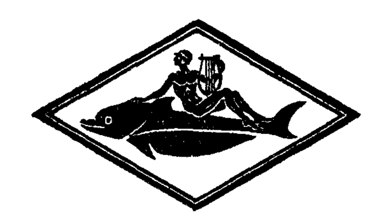
DIE MUSIK

MONATSSCHRIFT

HERAUSGEGEBEN VON BERNHARD SCHUSTER

XXIII. JAHRGANG



ZWEITER HALBJAHRSBAND

MAX HESSES VERLAG / BERLIN

INHALTSVERZEICHNIS

URAUFFÜHRUNGEN

DAS MUSIKLEBEN DER GEGENWART

BILDER

PORTRÄTE, ZEICHNUNGEN, KARIKATUREN

HANDSCHRIFTEN

MUSIKBEILAGE

VERSCHIEDENES

NAMENREGISTER DES XXIII. JAHRGANGS

MUSIKORGANISATION

*Aus dem Vorwort zum »Jahrbuch der deutschen Musikorganisation« *) von*

LEO KESTENBERG

Unter den drei Wegen des Verstehens im allgemeinen, die auch für die Musik anwendbar sind, dem Verständnis für die Situation, für die schaffenden, reproduzierenden, lehrenden oder vermittelnden Personen und für die Werke, wird der Weg, der zur Erschließung des Verständnisses der tatsächlichen Situation mit ihren gesellschaftlichen, wirtschaftlichen und historischen Bedingungen führt, jetzt der maßgebende werden müssen, wenn in dieser krisenhaften Zeit eine Orientierung im allgemeinen und in der Welt der Musiker und ihrer Werke gefunden werden soll. Denn bei aller Einsicht in den unendlichen, ununterbrochen sich erneuernden Prozeß alles lebendigen Geschehens kommt es doch zunächst darauf an, zu den unleugbaren Wetterzeichen, die ganz verschiedene Deutungen zulassen, Stellung zu nehmen. Das Musikleben verrät in allen seinen Teilen, daß es von schweren Divergenzen durchzogen ist, die Kämpfe zwischen älterer und junger Generation, zwischen den leitenden Ideen, zwischen einer alles unterjochenden Rationalisierung des gesamten Lebens und den Kräften des Gefühls, des Instinkts, des Triebhaften revolutionieren auch das Musikleben in seinen Tiefen. Die Frage nach dem Sinn, nach der Bedeutung, nach dem Warum der Kunst, der Musik besonders taucht mit agressiver Schärfe in einzelnen Kreisen auf und wird auch schon politisch zugespitzt.

Diesem chaotischen Zustand gegenüber ist zunächst also die ganz unsentimentale, von aller Zielsetzung freie Feststellung des tatsächlichen Standes eine unabweisbare Notwendigkeit. Alle Betrachtung und Kritik ist auf mehr oder weniger zutreffende Hypothesen angewiesen, solange nicht der Versuch unternommen ist, die realen Grundlagen darzustellen, auf denen sich das Musikleben aufbaut. Es ist ganz selbstverständlich, daß zunächst nur die Untersuchung in *einem* Lande in Frage kommen kann, daß sich dieser Versuch zunächst nur auf Deutschland beschränken kann, da ja erst die *Methode* für die Bearbeitung, für diese musikalische Topologie gesucht werden muß.

Theoretisch geht die Methode von der Absicht aus, alles zu erfassen und zu beschreiben, was zum musikalischen Leben überhaupt gehört. Ebenso wie wir in der Natur einen Teil als organisch bezeichnen und immer wieder den Versuch machen, in diesen »lebendigen« Teil eine gewisse Ordnung zu bringen, in ihm ein System zu finden, so unterscheiden wir auch im Musikleben ein Reich, in dem das Klingen und Singen als organischer Vorgang im Gegensatz zum reinen Naturklang, zur mehr unbewußten musikalischen Äußerung bezeichnet werden kann und in dem wir auch eine Unterscheidung, Einteilung, Ordnung zu finden bestrebt sind. Eine Definition des Begriffs

*) Das Jahrbuch erscheint Ende April bei Max Hesse, Berlin

»Musikleben« ist dabei nicht beabsichtigt, kann aber vielleicht als Frucht dieser Methode sich ergeben. Hier soll nur alles förmlich »eingefangen« werden, was als Musik im westeuropäischen Sinn überhaupt noch anzusprechen ist, unabhängig von den Klangmitteln, der Qualität, der Art und Beschaffenheit; oder besser: was als Mittel, als Organ zu bewußter musikalischer Äußerung dient, dergestalt, daß es als Teil eines Ganzen empfunden werden kann, daß es eben noch als zu einem Organismus gehörig sich bezeichnen läßt. Mit dieser Spannweite läßt sich in den Versuch einer Darstellung der Musikorganisation als der Zusammenfassung aller musikalischen Organe und Organismen einer Zeit alles einordnen, was zur Musik unmittelbar gehört und was ihr als Hilfsmittel mehr oder weniger direkt zugezählt werden kann. Also zunächst ist damit die Notwendigkeit ausgesprochen, das Musikalische und seine Organe unabhängig von den bestimmenden Faktoren der Umwelt zu beobachten, frei von den Einflüssen der Gesellschaft, der Wirtschaft, der Umgebung im weitesten Sinne des Wortes. Praktisch wird sich dieses Bemühen zunächst fast als unmöglich erweisen. Denn die ökonomische und politische Entwicklung besonders des XIX. Jahrhunderts hat zu einer weitgehenden Kommerzialisierung, zu einem Musik»betrieb« geführt, der heute durch die Fortschritte der Technik, durch die Ausdehnung der Reproduktionsmöglichkeiten sich noch immer weiter zu einer alle Zweige des Musiklebens fast restlos ergreifenden Industrialisierung steigert. Musik wird immer mehr zu einer Angelegenheit der Musiker, zu einem »Beruf« und damit zu einer Kategorie, die in enger Verbindung mit ökonomischen, soziologischen und politischen Fragen behandelt werden kann. Es fällt schon schwer, im allgemeinen Bewußtsein die Betrachtung der Musikorganisation loszulösen von der Darstellung der Berufsverbände der Musiker, der »Musikerorganisationen«. Aber es muß darauf verwiesen werden, daß weite Kreise der Berufsmusiker und gerade die wertvollsten sich nur mit äußerstem Widerstreben diesem Zwange des ökonomischen Betriebs, dieser Degradierung der Musik zur verkäuflichen »Ware« im kapitalistischen Wirtschaftsprozeß beugen. Wenn sich eine eigene »Bewegung« aufmacht, um mit eigenen oder einer vergangenen Zeit entlehnten Formen diesem Musikbetrieb abzusagen und ein besonders auf dem Laienelement aufgebautes Musikleben zu beginnen, so ist diese Auflehnung gegen die Elementarkräfte einer Epoche sicher unter einem gewissen idealistischen Wertmaßstab anerkennenswert, aber es ist für die Macht des Stromes der Gegenwart bezeichnend, daß auch diese mit den reinsten Absichten begonnene Gegenbewegung schon Gefahr läuft, in das Fahrwasser der allgemein geltenden ökonomischen Gesetze einbezogen zu werden.

Die Not, die tiefe Verzweiflung bei jedem echten, von seiner priesterhaften Mission erfüllten Musiker, ganz gleich ob und wie er von dieser Begnadung lebt, dieser Zusammenstoß einer in ihrem tiefsten Kern über-

sinnlichen Kraft mit dieser von der ratio, von der Technik, von der ökonomischen Realität erfüllten Welt zeigt die schwere Krise, in der wir uns befinden, vielleicht mehr als irgendein anderes Bild innerhalb unseres Zeitabschnittes, unseres Seins. Denn es ist ein Lieblingsgedanke weiter Kreise, daß es Gebiete geben müßte, die dem Kampf des Alltags entrückt sind, die wie geistige Naturschutzparks dem störenden Einfluß des wirtschaftlichen, banalen Alltags entrückt bleiben müßten. Und es liegt nahe, die Musik zunächst als ein solches Schutzgebiet zu erklären. Diese Weltflucht, diese aus einem hoffnungslosen Pessimismus geborene Verständnislosigkeit gegenüber den ehernen Gesetzen des gesellschaftlichen Lebens wird ebenso wie in allen anderen Gebieten auch im Musikleben, in der Musikbetrachtung und in der Musikorganisation stets in eine Sackgasse führen müssen. Nur die mutige Bejahung dieser Situation, die Anerkennung dieses Prozeßabschnitts als eines notwendigen Geburtshelfers für weitere Stadien kann zur Erkenntnis, zum Verständnis und damit auch zur Überwindung der Krise führen. Mag auch dem musikalisch-historischen Bewußtsein der Geist einer Zeit, die sich auf Masse, Maschine, Sport, Sachlichkeit zu gründen scheint, feindlich erscheinen: nur wenn es gelingt, die Gesetze der Masse, der Maschine, der Sachlichkeit zu erkennen, wird es auch gelingen, sie zu überwinden. Die Voraussetzung zu dieser Erkenntnis ist aber die umfassende, vor keiner Schranke, vor keinem Gegensatz zurückscheuende Darstellung, ja noch mehr: die alle Teile, auch die divergentesten, unscheinbarsten, primitivsten mit gleicher Liebe verfolgende Aufmerksamkeit.

Dieses Interesse für das Musikbedürfnis, für das Musikverständnis, für die Musikalität aller Kreatur ist die Vorbedingung für die Erfassung des Gedankens der Musikorganisation in seinem ganzen Umfang, in seiner ganzen Größe. Damit begegnet er auch allen Nachbarreichen im Geistigen: der Religion, der Philosophie, den gesellschaftlichen und ökonomischen Wissenschaften und Erkenntnissen. Denn das »Musikalische«, ein Begriff, heute problematischer als je, ist in jedem Menschen beheimatet, und wie es Naturen gibt, die dem Göttlichen in ihrem Bewußtsein einen breiten Raum geben können, andere, die seiner überhaupt nicht bewußt werden, so gibt es auch der musikalischen Sphäre sich mehr oder weniger nahe fühlende Menschen. Aber das musikalische Urelement schläft immanent in jedem normalen Individuum, wir sind wie vor dem lieben Gott vor ihm alle gleich, nur sind wir alle mit so differenzierten Organen geschaffen, daß wir uns alle in verschiedenen Distanzen zu dem Wesen des Musikalischen verhalten.

Mit dieser Fundierung dürfte die Berechtigung dafür gewonnen sein, daß jedenfalls gedanklich alles in diesen Rahmen, in den Rahmen der Musikorganisation gehört, was überhaupt zur Musik in Beziehung steht. Auch die Ablehnung der Grenzen zwischen musikalisch und unmusikalisch, zwischen höherer und niederer Musik, zwischen einer ökonomisch-berufs-

mäßigen und gesellschaftlich-unabhängigen, liebhabermäßigen musikalischen Übung dürfte damit zur Genüge erfolgt sein.
Mit dieser Skizzierung des Rahmens sollen aber nur die gedanklichen Möglichkeiten angedeutet werden, die einmal zur Definition des Begriffes »Musikorganisation« führen können. Die Praxis wird sich damit begnügen müssen, die vorhandenen Einrichtungen als die ersten und wichtigsten Hilfsmittel zu benutzen, die in das noch unerforschte Reich hinüberführen. Es kommt deshalb darauf an, diese vorhandenen Einrichtungen, die Organe des gegenwärtigen Musiklebens als Organismus darzustellen, in einem gewissen ursächlichen Zusammenhang auch die scheinbar entgegengesetzten Äußerungen und Institutionen zu begreifen. Im Organismus, in der Zusammenfassung der Tätigkeit der einzelnen Organe, suchen wir eine gewisse durch Arbeitsteilung gewonnene Zweckmäßigkeit. So zwecklos uns die Welt der Musik an sich erscheinen mag, so sehr bemühen wir uns, analog der organischen Natur ihren einzelnen Organen einen Sinn zu unterlegen; wir sind gerade heute bemüht, einen festen Zusammenhang zu knüpfen zwischen den musikalischen Bedürfnissen, den mannigfaltigen Ansprüchen des Lebens und den musikalischen Organen, um ihren inneren und äußeren Kampf ums Dasein zu erleichtern. Wir sehen auch, wie sich alle musikalischen Faktoren der ständigen Bewegung, der ständigen Umwandlung der Lebensformen anzupassen suchen, wie sie sich den Forderungen der Technik, der Mode, der Gesellschaft unterordnen müssen. Wir sind wohl berechtigt, die Musikorganisation wie einen Gesamtorganismus zu betrachten, ihn als ein Ganzes zu sehen, die Tauglichkeit seiner einzelnen Organe kritisch zu prüfen und an seiner Vervollkommnung zu arbeiten. Je mehr die einzelnen Teile dieses Musikorganismus von einander wissen, je mehr sie sich in gegenseitigem Verständnis helfen und unterstützen, je weiter die Arbeitsteilung fortgeschritten ist, desto sicherer wird die glückliche Entwicklung, vermutlich auch das Niveau der künstlerischen Produktion gewährleistet sein.
Seit langer Zeit läßt sich aber im Musikleben nur mit Mühe ein Zusammenhang zwischen den einzelnen Organen feststellen. Der immer größer werdende Riß zwischen einer dünnen Oberschicht von Berufskünstlern und Musikverständigen und den großen musikkonsumierenden Massen droht zu einer ernsten Gefahr für die weitere Entwicklung der Tonkunst zu werden, jedenfalls wie wir sie bisher zu werten gewöhnt sind. Es erscheint deshalb an der Zeit, die Warnrufe, die diese Gefahr als bevorstehend ankündigen, endlich ernst zu nehmen und dem Organisationswesen, der Organisationskritik die Beachtung zu schenken, die sie schon lange verdienen. Es ist ja nicht mehr ein freiwilliger Entschluß: die täglich größer werdende Not des Berufsmusikerstandes zwingt unerbittlich dazu, sich mit den ökonomischen Prozessen, mit den politischen Gegebenheiten, mit Angebot und Nachfrage auf dem Musikmarkt zu beschäftigen, der Musiksoziologie endlich eine *Basis* zu geben.

Es ist ganz selbstverständlich, daß bisher alle Musikbetrachtung von den Persönlichkeiten, von den Heroen und den mittleren und kleineren Meistern und ihren Werken ausging. Denn ebenso wie in der Weltgeschichte der außerordentliche Mensch, der große Führer, der König, der Feldherr, der Religionsstifter, der Wissenschaftler und Künstler und seine Werke im Mittelpunkt standen, so bildet auch für die Musikgeschichte die ordnende Bewertung der Gipfel des Berg- und Hügellandes den eigentlichen Stoff. Und was sich als »Musikpraxis« mit der alltäglichen Musikübung früherer Jahrhunderte innerhalb der Musikgeschichte beschäftigt, geht auch von der Absicht aus, der Verwirklichung der Klangvorstellung unserer Großmeister nahezukommen.
Allmählich aber wird auch die Bedeutung der musikalischen Ebene, des musikalischen Volkstums erkannt. Die fundamentalen Werte dieser Volksmusik für alle, auch für die höchsten Gipfelleistungen werden in eine neue Beleuchtung gerückt. Liszt und Wagner werden nicht müde, auf diese Zusammenhänge hinzuweisen. In seinem »Entwurf zur Organisation eines deutschen National-Theaters für das Königreich Sachsen« prägt Wagner schon das Wort von der »Vergesellschaftung« der theatralischen Kunst. Aber erst *Hermann Kretzschmar* hat in dem 1881 erschienenen Vortrag »Über den Stand der öffentlichen Musikpflege in Deutschland« den Grund für die Behandlung der Probleme der Musikorganisation gelegt. In diesem Vortrag spricht er davon, daß er in etlichen dreißig Städten »wie sie nach dem Alphabet gerade kamen« nach dem Verhalten der Städte zur Musik gefragt habe. Mit dieser Enquete leitet Kretzschmar die Methode ein, die geradlinig zu unserem Versuch führt, ohne daß etwa dieses Verfahren Kretzschmars den Anstoß zu ihm gegeben hätte. Aber es ist auch für Kretzschmar zunächst aus historischen Gründen notwendig gewesen, sich über die Gesetzmäßigkeit der musikalischen Erscheinungen, über den kausalen Zusammenhang vor- und rückschrittlicher Bewegungen Rechenschaft zu geben, und er benutzt dafür, ganz im Sinne seiner Zeit und sicher nur unbewußt unter dem Einfluß der großen Entdecker der ökonomischen Wertgesetze das naheliegende Mittel der Statistik.
Solange die Musik in ihren wesentlichen Teilen entweder von der Kirche, von einem Fürsten oder von der Gemeinde abhängig war, solange sie noch in engem Zusammenhang mit den maßgebenden Faktoren des öffentlichen Lebens stand, war ihre organisatorische Grundlage von selbst gegeben. Mit der Entwicklung der kapitalistischen Produktionsweise tritt aber eine grundlegende Änderung ein. Wohl bleiben noch viele Einrichtungen erhalten, die eine frühere Zeit geschaffen hat, die von der Kirche, vom Feudaladel, von der noch halbmittelalterlich-patriarchalischen Gemeinde herrühren, aber im wesentlichen beherrscht doch die Abhängigkeit vom allgemeinen Warenmarkt auch das Musikleben und seine Organisation. Günstige wirt-

schaftliche Konjunkturen fördern das Konzert- und Opernleben, Krisen im Wirtschaftsprozeß rufen auch Depressionen im musikalischen Organismus hervor. Diese Abhängigkeit ist so selbstverständlich, daß sie gar nicht im einzelnen belegt zu werden braucht.

Zum Verständnis der Musikorganisation ist aber bei der jetzt allenthalben anzutreffenden Unübersichtlichkeit und Verworrenheit, die durch die Abhängigkeit von den rasch wechselnden ökonomischen und politischen Verhältnissen noch beträchtlich erhöht wird, die Benutzung und der Ausbau der *Statistik* unentbehrlich. Alle Musikökonomik und Musikpolitik wird in ihr erst eine gesicherte Grundlage finden. Und wenn auch die Intuition bei der praktischen Behandlung einzelner Fragen stets eine ausschlaggebende Bedeutung besitzt, so wird doch die Kenntnis der einzelnen Tatsachen das organisatorische Vorgehen wesentlich erleichtern können. Zur Sammlung und Sichtung dieser Tatsachen ist daher auf Anregung des Preußischen Ministeriums für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung und im Einvernehmen mit dem Herrn Reichsminister des Innern das »Archiv der Deutschen Musikorganisation« begründet worden. Das Jahrbuch ist als erster Niederschlag der Tätigkeit des Archivs anzusehen.

Den Ausgangspunkt für diese erste statistische Erfassung der Musikorganismen unserer Zeit mußten die dauernden ständigen Einrichtungen der Staaten, Städte, Kirchen und aller privaten Vereinigungen bilden. Die regionale Gliederung bot sich als klarste Darstellungsart zunächst an, ob sich später eine Anordnung nach den Sachwerten als systematischer erweist, mag dahingestellt bleiben. Wenn auch diese musikalische Bestandsaufnahme, diese Inventarisierung mit strenger Objektivität und mit dem heißen Bemühen um Vollständigkeit in die Wege geleitet ist, so begnügt sie sich doch nicht mit einer trockenen, interesselosen Aufzählung des Stoffes. Wo immer es möglich war, ist die Geschichte, die Entstehung und Entwicklung der einzelnen Institution angedeutet und damit auch schon Vorarbeit für die bald notwendig werdende »Geschichte der deutschen Musikorganisation« geleistet.

Daß diese erste musikalische »Volkszählung« noch viele empfindliche Lücken aufzuweisen hat, wird kaum Wunder nehmen; viele Befragte haben sich der Beantwortung entzogen, der Charakter des ganzen Unternehmens ist — wie es bei dem halbprivaten Ursprung nicht anders in unserer mißtrauischen Zeit zu erwarten — verschiedenen Deutungen ausgesetzt, vor allem aber liegt es im Wesen des dauernd fluktuierenden, vielfach auf flüchtigen Einzelerscheinungen beruhenden Musiklebens, daß einzelne wesentliche Teile bei diesem ersten Versuch noch nicht gebührend berücksichtigt sind. Die musikalische Produktion, das Konzertleben, die musikalische Berichterstattung der Tagespresse, auch einzelne Abteilungen der Technik und Industrie, Arbeitsvermittlung und Berufsberatung haben sich noch der genauen Er-

mittlung und Feststellung entzogen. Die künftigen Jahrgänge werden bemüht sein müssen, diese Lücken zu schließen und zuverlässige Methoden ausfindig zu machen, um auch diese wichtigen Gebiete in den Gesamtrahmen einzuspannen.

DEBUSSYS MUSIKGESCHICHTLICHE BEDEUTUNG

VON

ANDREAS LIESZ-WIEN

Jeder Künstler ist nach zwei Gesichtspunkten zu beurteilen: einmal als reiner Künstler, nach den Qualitäten seines Schaffens; sodann nach seiner historischen Bedeutung. Die musikgeschichtliche Auswirkung von *Debussys* Schaffen, nicht minder bedeutsam als sein rein musikalisches Werk, läßt sich am klarsten nach drei Seiten hin formulieren: Debussy in der Linie der französischen Musikgeschichte, und: Debussys Stellung innerhalb des europäischen Musikgeschehens, womit eng verquickt ist: seine Bedeutung für die Moderne, die in Hauptsache auf seiner ästhetischen Einstellung beruht.

*

Die bildenden Künste wie die Poesie, stets bevorzugte Kinder des französischen Genius, hatten auch im 19. Jahrhundert Kunstwerke bedeutenden Ranges hervorgebracht; einen anderen, gegensätzlichen Aspekt bot die französische Musik; sie hatte in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts einen Tiefpunkt erreicht, der besonders zur Hochblüte der deutschen Romantik, zu *Wagner*, einen um so schärferen Kontrast bot. *Berlioz*, die einzige überragende Größe der ersten Hälfte des Jahrhunderts, war ganz in den Hintergrund getreten; andere bedeutendere Musiker kamen gegenüber der eindringenden Hochflut deutscher Musik kaum zu Worte. *Meyerbeer* und *Offenbach* herrschten in Paris, Musiker, die in keiner Weise Verwandtschaft mit der französischen Psyche aufzuweisen hatten. Es gab um 1870 keine wirklich französisch-nationale Musik. Auch die mit der Devise: Ars gallica im Jahre 1871 gegründete Société nationale vermochte nichts daran zu ändern, wenn auch von hier aus der Gedanke nationaler Musik sich immer mehr verdichtete; das Einsetzen der Reaktion, die im Unbewußten ihren Anfang nimmt. *Bizets* Carmen war die erste Etappe auf diesem Weg, den mit ihm Saint-Saëns, César Franck, Vincent d'Indy, Lalo, Massenet, Fauré, Chabrier, Satie u. a. bereiteten. Das ganze Musikgeschehen zielte auf eine Erneuerung der Tonkunst aus französischem Geiste hin ab. Doch kam die große Tat erst mit *Claude Debussy*.

Wagners Musik im Heroisch-Pathetischen entsprach in keiner Weise dem französischen Geist, der in der Kunst im Sinnlichen, d. h. in dem mit den Sinnen zu Erfassenden, in Ausgeglichenheit und Wohlproportioniertheit, im Fein-Formal-Ästhetischen, in dem Goût sich äußert, den ein großer Kenner Frankreichs treffend als Ausdruck der Vernunft für das Mögliche definiert hat: Wer das Unmögliche will, ist geschmacklos, denn er hat kein Organ für das im Menschen wirkende Gesetz; ebenso ist diesem französischen Geist das Sinnend-Grüblerische des Deutschen, das alles als Problem erscheinen läßt, das Faustische, über Grenzen der Form und des Könnens mit dem Wollen hinausdrängende, zur Metaphysik, zum Philosophisch-Gedanklichen neigende germanische Element fremd. Dazu tritt die Eigenschaft des Maßhaltens: mit einem Minimum der Mittel ein Maximum des Ausdrucks zu erreichen, eine Eigenschaft, die, verbunden mit Grazie und Esprit, als typisch französisch anzusprechen ist.
Wagners Musik konnte in gleicher Weise keine Anregung zur Erneuerung französischer Musik geben. In seiner Jugend ein glühender Verehrer dieser Kunst — Pilgerfahrten nach Bayreuth bezeugen es — führte Debussys künstlerischer Weg von Wagner hinweg, ja er trat aus nationalen Gesichtspunkten wie auch, — um es vorweg zu nehmen — da er instinktiv fühlte, daß es hinter Wagner in derselben Richtung kein Weiter mehr gab, in offene Gegnerschaft zu ihm und dem Geist deutscher Romantik. Hierin liegt seine Bedeutung für die französische Musikgeschichte; eine Tat, die um so imponierender wirkt, wenn wir bedenken, daß es selbst in Frankreich zur damaligen Zeit unmöglich schien, sich gegen Wagnerschen Geist und Einfluß aufzulehnen. Debussys neuer Stil, bewußt gegen Bayreuth gesetzt, stellte zugleich einen neuen nationalen Stil dar. Die Uraufführung von »Pelléas und Mélisande« war ein Ereignis, das in seiner vollen Bedeutung für die französische Musikgeschichte erst viel später erfaßt wurde. Mit diesem Werk rehabilitierte Debussy die als oberflächlich und seicht in Verruf gekommene französische Musik, eine Tat, die Paul Dukas' Werk: Ariane et Barbe bleue (1904) wie Ravel, Roussel und die jüngere Generation in ihrem künstlerischen Schaffen verstärkten und vollendeten.

*

War die Gegnerschaft zu Wagner eine naturnotwendige Folgeerscheinung seines Reformwerkes der französischen Tonkunst, so zog Debussy — Ironie des Schicksals — doch nach einer Richtung hin die logische Folgerung aus dessen Lebenswerk. Neben der Verbindung mit der russischen Musik, mit Mussorgskij, die mit ihrer Exotik die europäische Musik allgemein befruchtete und ihr zu zeitgemäßer Freiheit von klassischen Formen, zugleich zu feinster Nuancierung des Ausdrucks verhalf, ist eben diese Verbindung mit Wagner für Debussys Stellung im europäischen Musikgeschehen von grundlegender Bedeutung.

Die romantische Musik spricht sich aus in der Harmonik, in der sich steigernden Fülle des Klanges, in Wechselwirkung stehend mit einem immer differenzierter werdenden Ausdruckswillen, der wieder ein stark gesteigertes, immer leidenschaftlicher und heftiger werdendes energetisches Element bedingt, das sich in der Linie ausprägt. Beide Elemente, das energetische, das der Linie, wie das rein klangliche, das sich als Farbe darstellt, fanden bei Wagner im Tristan ihre Vollendung. Nur die gesonderte Entwicklung jedes Elementes für sich konnte produktiv weiterführen. Zog nun Schönberg hinsichtlich des Moments der Linie im Expressionismus die letzte Konsequenz, so bedurfte es zur vollendeten Kultivierung des Klangsinnlichen eines Künstlers, den seine Rasse für den Klang, für das Farbige prädestinierte; eine Erfüllung, die Debussy im Impressionismus brachte. Die Kultivierung des Klangsinnlichen findet durch ihn ihren Abschluß in der Eigenbedeutsamkeit des Klanges, woraus sich letzten Endes eine Negierung der Dissonanz und der Tonalität in altem Sinne ergibt, die durch eine Tonalität der Farbe ersetzt wird. Hand in Hand mit der vollendeten Ausgestaltung des Klanglichen im Harmonischen durch verfeinerte Klangnuancierung wie auf dem Gebiet der Instrumentation geht die Ausgestaltung der farbigen Klaviermusik; in Fortsetzung der Linie Chopin—Liszt schafft Debussy einen ganz neuen klanglichen Klavierstil.

Mit dieser Höchstkultivierung des Klanges im Impressionismus ist Debussys europäisch-historische Bedeutung keineswegs erschöpft. Der Impressionismus bildet nur eine Etappe in seiner Entwicklung. Das energetisch-lineare Element, in dieser Periode auf ein Minimum herabgesetzt, tritt schon in »Pelléas und Mélisande« wieder stärker hervor. Die Energetik wächst, die Steigerungen werden gewaltiger, die Linie, das Melodische tritt wieder mehr auf größere Strecken hin zutage (La mer, Ibéria, Préludes für Klavier). Gleichzeitig setzt daneben hergehend eine weitgehende Vereinfachung der Mittel ein (Lieder mit altfranzösischen Texten; Martyrium des Heiligen Sebastian; die drei Sonaten). Wenn Debussys Werke auch stets auf dem Klang, auf der Farbe basieren, so gerät doch die stagnierende Farbe des Impressionistischen ins Fließen; es ergibt sich eine farbige Linie, indem sich Farbe und Linie die Waage halten. Die späten Werke weisen auf ein immer stärkeres Herausstellen des Linearen hin; doch war dem Meister die Ausgestaltung dieser angestrebten Entwicklung nicht mehr vergönnt.

Liegt Debussys Bedeutung innerhalb des europäischen Musikgeschehens einmal in der Höchstkultivierung des Klanges, in der Weiterentwicklung des farbigen Momentes der Romantik, so ist diese Eigenentwicklung innerhalb seiner Werke bedeutsam und charakteristisch für die ganze Zeit, deren Etappen kein Musiker um 1900 so deutlich in der Entwicklung seiner Werke verkörperte wie er. Seine Kunst stellt die Brücke dar zwischen Wagner und Strawinskij, zwischen Romantik und Neoklassik.

Es war kein geschichtlicher Zufall, daß mit Debussy Frankreich aktiv in die Entwicklung der europäischen Musik eingriff. Der französische Geist betont, wie gesagt, auf jedem Gebiet in erster Linie die Form. Die Romantik, mit ihrem Schwerpunkt in Deutschland, hatte die Formen gesprengt; der Inhalt war stärker als die Form, ja häufig in dem Überbarock ausgehender Romantik stärker als die Musik geworden, nicht weit entfernt von landschaftlicher oder philosophischer Illustrationskunst. Naturgemäß mußte eine Reaktion der Form (der Begriff nicht allein musikalisch, sondern allgemein verstanden), einsetzen; jeder geschichtliche Ablauf ist letzten Endes unter dem Gesichtswinkel von Aktion und Reaktion zu begreifen. Die Dezentheit und Form französischer Kunst wird durch Debussy ein allgemeiner Faktor der gesamten europäischen Musik und durchdringt sie, indem von neuem formales Gleichgewicht des Kunstwerks gefordert wird. Hier liegt der Beginn der großen Wandlung zur modernen Kunstauffassung. Dezent: denn nicht erschöpfende Erfüllung der Darstellung ist mehr Ziel, sondern die zurückhaltende Andeutung. Formal im Gleichgewicht: denn man wendet sich von neuem dem apollinischen Ideal zu. Diese ästhetische Umwertung ist vielleicht die bedeutendste Tat Debussys, von der aus sein Kampf gegen Wagner, gegen das gedankliche Moment romantischer Musik zu verstehen ist, zugleich die erneute Forderung nach »reiner« Musik. Seine Verehrung Haydns und Mozarts ist die allgemeine Verehrung der Modernen, seine Gegnerschaft zu Wagner ist identisch mit der Denkungsart der jungen Komponistengeneration. So schuf Debussy die Grundbedingung für die Moderne und steht in seiner ästhetischen Einstellung an der Schwelle der neuen Zeit.

NEUE PÄDAGOGISCHE MUSIK

VON

SIEGFRIED GÜNTHER-BERLIN

Der Kretzschmarsche Gedanke, daß die Grundlage alles Musiklebens in der Schulmusik zu sehen sei, zog auch die Forderung nach einer neuen Beziehung zwischen gegenwärtigem Schaffen und der praktischen musikerzieherischen Arbeit von heute nach sich. Sie berührte sich zugleich mit den gesamtpädagogischen Bewegungen, die einen Kopf wie Georg Kerschensteiner größere Lebensnähe der Schularbeit fordern ließen. Zwar konnte letztere in künstlerischer Beziehung niemals in dem Sinne mißverstanden werden, daß nun alle Problematik heutigen musikalischen Werdens Gegenstand der schulmusikalischen Arbeit werden sollte. Vielmehr stellte sich von Anfang an — freilich nicht für alle Betrachter — heraus, daß allzu Umstrittenes, allzu Gärendes geflissentlich von pädagogischen Bereichen fernzuhalten sei, im Interesse beider Teile: der Musik und der Jugend.

So ergab sich notwendig die Forderung nach einer besonderen pädagogischen Musik von heute. Der Gedanke, künstlerische Konzeption in erziehliche Bereiche zu zwingen, tauchte aber damit bei weitem nicht zum ersten Male auf. Zwar stand die Schulmusik bis zum ausgehenden Mittelalter ganz im Dienste des zeitgleichen künstlerischen Schaffens. Aber schon in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts hatte besonders der Philantropismus zu entgegengesetzten Versuchen geführt. Und das Studium jener einschlägigen Werke zeigt uns noch heute die pädagogischen wie ästhetischen Grenzen und Gefahren einer vereinigten erzieherischen und musikalischen Problemstellung.

Es liegt auf der Hand, daß dreierlei Ansprüche an heutige pädagogische Musik zu stellen sind. Sie muß einmal erzieherisch wertvoll sein, d. h. dem Kinde und Jugendlichen naheliegen, aus seinem Gedankenkreis und Empfindungsleben heraus konzipiert sein, darf also weder gewollt kindlich, noch gekonnt infantil wirken. Weiter aber steht fest, daß ihre erziehliche Verwendung niemals eine Wertminderung im ästhetischen Sinn nach sich ziehen darf, sondern, daß sie in der Form sowohl wie mit ihrem Inhalt durchaus vollwertig im musikalisch-künstlerischen Sinn sein muß. Und schließlich ist es notwendig, daß sie durchaus vom Geist unserer Zeit getragen ist, deren musikalisch Wertvolles unterstreicht, oder Kräfte, die unsere Jugend ergriffen und durchdrungen haben, in erstrebenswerte Bereiche hinüberlenkt, sofern diese ursächlich etwas Negatives, Zersetzendes in sich tragen.

Ein glücklicher Wurf, der diesen Forderungen insgesamt nachkommt, scheint *Kurt Weills Schuloper »Der Jasager«* zu sein. Zwar mag der aus dem Japanischen stammende Text, den Brecht bearbeitet hat, bei mancher Jugend auf Widerstand stoßen*). Die Geschichte von dem Jungen, der seiner kranken Mutter zuliebe mit dem Lehrer übers Gebirge wandert, um bei den großen Ärzten Medizin zu holen, und der dann, ermattet, dem »großen Brauch gemäß« und mit seinem »Einverständnis« ins Tal hinabgeschleudert wird, damit er seine Kameraden nicht zur Umkehr zwinge — diese Handlung entspricht oft wenig der noch ungebrochenen Begeisterung des Jugendlichen, dem der verantwortliche, geistig überragende Führer, der »Held« näher liegt als solche primitive Kollektivmoral. Wiederum hat der philosophische Gedanke, daß der Brauch den Menschen überdauert und überwindet, so allgemeinen Geltungswert, hat die Darstellung des Gedankens von unserem über das Erdhafte ins Metaphysische reichende Sein soviel Bedeutung, daß auch der Brechtsche Text allgemein annehmbar werden kann. Was dieses Werk aber pädagogisch und musikalisch so außerordentlich wertvoll macht, das ist die ganze, durchaus feinsinnige Art, wie Weill seinen »Text« in Musik setzt. Alle Stücke dieser »Nummernoper« durchschwingt eine Motorik, ein Rhythmus,

*) Das soll nun auch zu Änderungen des Textes, zu anderer Motivierung der Geschehnisse bereits geführt haben.

der Sänger wie Spieler packt und die Einflüsse des Jazz, mit denen alle infiziert sind, vergeistigt, läutert, hebt. Nicht zuletzt in dieser rhythmischen Grundhaltung liegt der pädagogisch-gegenwärtige Wert des Weillschen Werkes. Weiter aber lockert das Erlebnis dieser Oper bei der musikalischen Jugend durchaus nicht das Verhältnis zu den festen und uns darum an erster Stelle stehenden Werten der Musik. Die ganze Spannungslinie des musikdramatischen Geschehens läßt sie hier im eigenen Tun einmal das Urerlebnis »Oper« haben, da der Verlauf nicht nur in kluger Berechnung gebaut, sondern aus einem tiefen musikantischen Empfinden heraus geprägt wurde. Wie die vielen anschaulichen und doch niemals in schulmeisterlicher Weise etwa vereinfachten Beziehungen zwischen Wort und Ton fruchtbar werden, wie die Mittel dieser Kunst ganz auf das primitive Können des musikbegeisterten Jugendlichen zugeschnitten sind, ohne ärmlich zu werden, und wie darum Wollen und Können im musikpädagogischen Prozeß hier zu einem restlosen Erlebnis aufklingen, das muß man selbst einmal ausprobieren.

Von den bei der »Neuen Musik 1930« aufgeführten »Lehrstücken« scheint *Hermann Reutters op. 37, »Der neue Hiob«*, das gerundetste zu sein. Der von Robert Seitz, ebenfalls wie der vorhergehende Brechts, in einer knappen, sachlichen Sprache geformte Text läßt der Musik Reutters, der ja in seinem ganzen Schaffen offensichtlich die über Brahms und Reger führende Linie fortzusetzen scheint, viel Raum. Hiob, der Diener, die vier Freunde, zweistimmiger Chor in beliebiger Mischung der Stimmen, vierhändiges Klavier, Violinen, Violoncelli, diese Besetzung mag das an sich nicht leichte, aber musikalisch dankbare Werk auch unter günstigen Verhältnissen in der Schulmusik Platz finden lassen.

An gleicher Stelle führte *Paul Hindemith sein »Spiel für Kinder: Wir bauen eine Stadt«* vor. Es besteht aus einer Reihe von Stücken für wenigstens drei Geigen, die das Spiel der Kinder begleiten, wie von durch sie gestützten ein- und zweistimmigen Gesängen. Die vokalen Melodien stützen sich auf das dem Kinderlied eigene Tonmaterial, suchen es aber im modernen Sinn aufzulockern. Wie weit die musikalische Struktur der Kindessprache von der Differenziertheit unserer Zeit her verändert ist oder wird, bleibt indes noch zu erforschen.

Von *Joseph Haas* liegt eine *»Kantate für ein- bis dreistimmigen Jugendchor in Begleitung eines Streichorchesters mit Orgel: Zum Lob der Musik«* vor, welche die gesunde, problemlose Faktur dieses Meisters aufweist, der Einflüsse der Zeit seinem innersten Wesen getreu bleibend doch aufnimmt.

Besonders brauchbar und pädagogisch wertvoll ist *Bernhard Sekles' »Der Musikbaukasten — zehn deutsche Volkslieder in je acht Ausführungsmöglichkeiten«*. Die Melodien erscheinen in sauberen, maßvollen und dabei charakteristischen Sätzen als Ober-, Mittel- und Unterstimmen. »Das Kind erlebt also das nicht nur dekorativ, sondern auch psychologisch so wichtige Ge-

staltungsprinzip des Variierens .... es lernt gleich zu Anfang den Reiz einer natürlichen Gegenstimme empfinden, eine Fähigkeit, deren nicht nur jener bedarf, der den Blick zu *Bach* erhebt, sondern selbst derjenige, der nur ein zeitgenössisches *Tanzstück* in seinen letzten Wirkungsmöglichkeiten genießen will.« Auf diese pädagogisch wie musikalisch gleich schätzenswerte Arbeit sollte man recht oft zurückgreifen.

HEMMUNG UND HERRSCHAFT AUF DEM GRIFFBRETT

VON

SIEGFRIED EBERHARDT-BERLIN

Die Fülle der Veröffentlichungen, die sich mit einer Lösung der technischen Fragen des Violinspiels beschäftigen, ist als ein Zeichen anzusehen, daß der Erkenntniswille der Zeit im Bewußtwerden der Lücken unseres Lehrwissens Antwort auf vieles sucht, was in unserer Kunst noch fragwürdig und widerspruchsvoll erscheint.

Wenn das geistige Ringen um diesen Fragekreis noch nicht zu einer abschließenden und befriedigenden Lösung geführt hat, so ist der Grund vornehmlich darin zu finden, daß alle Erklärungsversuche sich im wesentlichen um die äußerlich in Erscheinung tretende Kunstfertigkeit mühen, statt von einem höheren Standpunkt Geigen als Ausdruck eines Kunsttriebes, der in vielfältigen Bewegungsformen sich ausspricht, anzusehen und damit die Grundlage zu gewinnen, die es ermöglicht, aus dem Zusammenhang des Ganzen das einzelne zu deuten.

So erklärt es sich, daß die Mehrzahl der Geiger, die diesem geistigen Erkenntnisstreben durchaus nicht teilnahmslos gegenübersteht, sich noch nicht den Fortschritt zu eigen gemacht hat, der sich aus einem solchen veränderten Gesichtspunkt notwendig ergeben muß. Wer aber Hemmung und Ausdrucksstörung auf Ursachen bezieht, in denen nur der Außenkreis des technischen Ablaufs fragwürdig erscheint, muß Zeit und Kraft in unfruchtbarem Ringen verlieren, da Erhalt und Erwerb der Technik ebenso von äußeren wie von bislang unbekannten inneren Gründen, von denen dieses Buch*) handeln soll, abhängt und bestimmt wird.

Den Kampf um Erwerb der Technik und Vervollkommnung des Könnens kennt nicht nur der in der Entwicklung begriffene junge Künstler, es kennt ihn ebenso der Meister, der um Besitz und Erhalt seines Könnens sich müht, aus Stunden, in denen rätselhafte Hemmungen und Ausdrucksschwankungen ohne erkennbare Ursache Spielsicherheit und Gestaltungsfreiheit bedrohen.

*) Vorliegender Beitrag ist ein Abschnitt aus dem im April bei Max Hesses Verlag, Berlin, erscheinenden grundlegenden Werk unter gleichem Titel. Die Schriftleitung.

Eine unmittelbare Darstellung des Kunstwerkes wird unter dem Druck dieser Einwirkungen unmöglich, da der innere Formtrieb an freiem, unbeschwerten Entfalten gehindert ist.
Erst unser Zeitalter hat begonnen, sich ernstlich mit der Frage der Ausdrucksfreiheit zu beschäftigen und ihre Lösung anzustreben, einer Frage, die nicht im einzelnen sich äußert, sondern auf allen Gebieten Bedeutung gewinnt, in denen der Tatwille des Menschen schöpferisch ins Leben zu treten sucht.
Kaum ein Instrument erweist sich in dem Maße geeignet, die Schwankungen und Veränderungen des Körpers zu prüfen wie die Geige, deren Feinempfindlichkeit jede Bewegungsstörung anzeigt und deren Reaktionseignung uns in den Stand setzt, körperliche Zustände in unablässigem Prüfen und Vergleichen in ihrer Wirkung auf Ausdrucksfreiheit und Spielfertigkeit zu untersuchen und zu zergliedern.
In keinem Falle ist die Verwechslung von äußeren Veranlassungen und inneren Gründen aber auch naheliegender als bei einer Tätigkeit, die wie das Geigen unwillkürlich das Auge auf die äußere Form des Bewegungsbildes lenkt und damit den Betrachtungskreis einengt auf Erscheinungen, die schon als Wirkung innerer Antriebe anzusehen sind und aus deren äußerem Erfassen sich nicht restlos der Gesamtvorgang der Spieltätigkeit als künstlerische Ausdrucksform erklären läßt.
Die Unsicherheit, die sich aus den mannigfachen geistigen Streberichtungen, in denen die Lösungsversuche dieser Fragen zum Ausdruck gelangen, ergibt, ist nur ein Beweis dafür, daß die Gedanken aller sich in einer Gärung befinden, aus der die notwendige Klarheit und die endgültige Lösung des Problems als Folge vereinter Anstrengungen hervorgehen muß. Der Gesichtspunkt, Geigen als äußerliche Form eines bestimmten und erkennbaren Bewegungsbildes zu erfassen und für die Lehrübermittlung möglichst getreu und verständlich festzulegen, ist bis heute vorherrschend geblieben.
Gerade diese einseitige Auffassung hat Widersprüche und Gegensätze gezeitigt, die besonders deutlich in Erscheinung treten und die Gültigkeit und Ausschließlichkeit der herrschenden Lehrmeinungen anzweifeln lassen, wenn diese aus der äußerlichen Betrachtung abgeleiteten Regeln sich dort beweisen sollen, wo sie sich folgerichtig beweisen müssen — in der Vollendung der Naturbegabung.
Zu welchen Behauptungen die Entfremdung von einem natürlichen Denken führt, zeigt die folgende Besprechung über das Auftreten des jungen Geigers *Jehudi Menuhin*. Die Verfasserin erteilt hier unabsichtlich den Geigern eine Lehre, die den Widersinn von der Behauptung, daß Vollendung und fehlerhafte Voraussetzungen einträchtig nebeneinander bestehen können, wenigstens den Geigern ins Bewußtsein bringen dürfte, die in ihrem Denken noch Spuren von Folgerichtigkeit bewahrt haben.

»Sicher spielt Menuhin *nicht* im Einklang mit einer der vielen Geigenmethoden. Die ganz Klugen, ganz Überlegenen erzählen von falscher Bogenhand, falscher Kopfhaltung und was dies mehr sei. Allein was tut es, Genie spottet aller Schulweisheit.« (8-Uhr-Abendblatt, Nora Pisling-Boas.)
Eine solche widerspruchsvolle Auffassung von Naturäußerung und Lehrmeinung kann nur gegen das Lehrwissen sprechen, das sich damit selbst kennzeichnet und richtet. Der Beweis, wie unklar und verworren die Begriffe in bezug auf die künstlerische Äußerungseigenart gerade in ihrer vollkommenen Form heute noch sind, kann nicht anschaulicher erbracht werden als in der Annahme, daß eine verkehrte Bogenführung und falsche Geigenhaltung zugleich die Grundlage bilden soll für ein unbestritten vollendetes und bewunderungswürdiges Ergebnis.
Der Irrtum, außergewöhnliche Anlagen des Wunderkindes mit dem Lehrergebnis zu verwechseln, hat sich lange und zäh behauptet; wir können erst dann hoffen, daß er endgültig überwunden wird, wenn die Geiger begreifen, daß Naturanlagen und angeborene Eignung vom Lehrer unabhängig sind, ja, ihm den größten Teil der Arbeit in Gegebenheiten ersparen, die als Grundlagen des Erfolges mit einer bewußten Lehrführung heute noch nicht in einen Zusammenhang gebracht werden können. Man braucht der künstlerischen Arbeit in der Erziehung der Naturbegabungen durchaus nicht die Anerkennung zu versagen, um doch mit Nachdruck darauf hinzuweisen, daß die Anschauung, die in diesen Lehrerfolgen ein beweiskräftiges Unterscheidungsmittel für Wert und Gültigkeit eines Lehrweges zu erblicken glaubt, ebenso oberflächlich wie irreführend ist.
Die Einsicht, daß in der Naturbegabung die Fähigkeiten sich unbewußt äußern, führte die Lernenden allmählich zu der Überzeugung, daß gerade der Virtuose nicht der geeignete Führer für Geiger ist, die im täglichen Kampf mit Hemmungen und Störungen den Lehrer suchten, dessen Wissen und Erfahrungen die Erfolglosigkeit beseitigen sollte.
Ein solcher Gedanke hätte in der Tat den Weg frei machen können für eine Lehrkunst, die in ihren Betrachtungskreis die Schwierigkeiten hätte einbeziehen müssen, mit denen die vielen Begabten, aber vergeblich Ringenden zu kämpfen haben. Die in ihrem Glauben an das Lehrwissen des Virtuosen Enttäuschten verfielen dann in die ebenso irrtümliche Annahme, wirksame Hilfe zu erwarten von dem Lehrer, der geborene Virtuosen seine Schüler nennen kann.
Diese Ansicht hätte sich weniger lange behauptet, wenn man die Entwicklung der vielen großen Begabungen mit einigem Nachdenken beobachtet hätte und sich klar geworden wäre, wie unser Lehrwissen versagt gerade der Hemmungsfrage gegenüber, die unabhängig vom Alter auch beim Naturtalent einschneidende Bedeutung gewinnt. Der Lebensweg von Künstlern, die als Wunderkinder ihre Laufbahn begonnen haben und deren

Leistungen hohen künstlerischen Ansprüchen genügten, kann uns zum aufschlußreichen Beispiel dafür dienen, wie unabhängig diese Erfolge von Lehrern und Methoden sind, wie sie vielmehr in Voraussetzungen wurzeln, die dem Lehrwissen noch völlig unbekannt sind. Die angemaßten Lehrverdienste lassen sich gerade beim Naturtalent um so weniger aufrecht erhalten, weil auch hier beim Versagen der Spielfähigkeit im Zusammenbruch der Voraussetzungen jede Lehrkunst bis jetzt ihre Grenze und Unzulänglichkeit zugeben mußte.

In keiner Hinsicht wird die schwebende Vergänglichkeit unserer Kunst deutlicher, verblaßt die Erinnerung an unbestritten große Eindrücke schneller als nach dem trübenden Bild, das schwächere Leistungen eines einst gefeierten Künstlers hinterlassen. Dieses Vergessen einer Meisterschaft, die einst unbestritten war, deren Ausdrucksadel auch die Nichtigkeit auf die Stufe des Kunsterlebnisses hob, hat wenige so hart betroffen wie *Jan Kubelik*, dessen Vortrag im Gegensatz zu seinen Jugendleistungen heute verblaßt, farblos und leer erscheint.

In der Person Kubeliks verkörpert sich Ruhm und Aufstieg der Prager Schule; sein Aufsehen erregender Erfolg verschaffte einem Namen aus dem Dunkel des Unbekannten Weltgeltung und hellen Klang. In aller Munde lebte nach seinem Bekanntwerden der Ruhm seines Lehrers *Sevcik*. In weitestem Sinne wurde dieser Ruf verstärkt durch Sevciks Werk.

Kubelik, der am Beginn seiner Laufbahn als der siegreiche Vorkämpfer der Lehre Sevciks erschien, hätte gerade infolge des Versagens seines Spielvermögens, das in jungen Jahren schon schwankend und unsicher wurde, Ruf und Vertrauen zu seinem Lehrer ernstlich gefährden können.

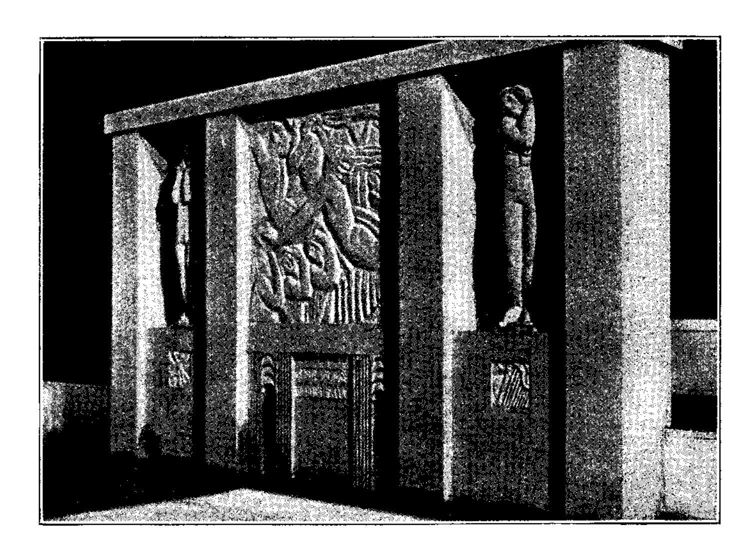
Da Kubelik nach Ansicht der Geiger seine überlegene Meisterschaft Sevcik verdankte, wäre die Annahme begründet gewesen, daß ein erneutes Arbeiten nach den gleichen Grundsätzen ihm die Unfehlbarkeit seines Könnens wiedergegeben und damit die Schule, aus der er hervorgegangen, bestätigt hätte. Trotzdem aber die Leistungen Kubeliks unsicher blieben, wurde das Vertrauen der Allgemeinheit in die Wirksamkeit der Methode nicht etwa erschüttert. Den Niedergang Kubeliks bezog man durchaus nicht auf den Lehrweg, dessen Erfolg sich sinnfällig in anderen Virtuosen erhielt und dadurch dem Bestätigungsbedürfnis in neu auftauchenden Begabungen den Beweis seines Wertes erbrachte.

So konnte die landläufige Anschauung, in der ein Erfolg des Schülers ohne Einschränkung zum Lehrerfolg wird, unangefochten bestehen bleiben. Der Gegenbeweis, den gerade die Laufbahn Kubeliks sichtkräftig erbringt, hat erst heute für die vernünftig Denkenden eine stärkere Anschaulichkeit gewonnen.

Für den, der die Fähigkeit besitzt, den Verlauf eines Lebensweges ohne Voreingenommenheit zu betrachten, ergeben sich aus diesem Geschehen



CLAUDE DEBUSSY



DEBUSSYS GRABDENKMAL



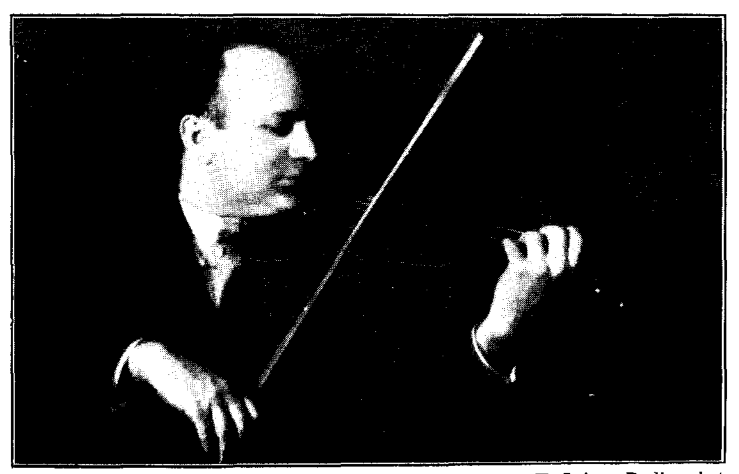
H. Leiser, Berlin, phot.

BRONISLAW HUBERMAN



Atelier Eberth, phot.

FRANZ VON VECSEY



H. Leiser, Berlin, phot.

MISCHA ELMAN

Aus Siegfried Eberhardt: „Hemmung und Herrschaft auf dem Griffbrett“. Verlag Max Hesse, Berlin.

alle Fragen, die unmittelbare Bedeutung für die Lebenshaltung eines Künstlers gewinnen, gleichzeitig aber auch die Fragen, deren Beantwortung entscheidend die Lehrjahre und die Erziehung unseres geigerischen Nachwuchses bestimmt.
Da erst unsere Zeit die Hemmungsfrage ernstlich zur Erörterung stellt, könnte die Lücke in unserer Erkenntnis offen zugegeben werden, ohne mit dieser Anerkennung eines noch zu lösenden Rätsels Leistungen, die in ihrem Wert von einem anderen Standpunkt durchaus aufrecht erhalten werden können, zu schmälern.

DIE STIMME IM RAUM

VON
OTTO KAPPELMAYER-BERLIN

Eines der interessantesten Probleme der Gesangstechnik ist die Anpassung der Stimme an den Raum. Ganz große Bühnen- und Konzertsänger bestätigen immer wieder, daß das »Raumgefühl« auch durch die beste Schulung nicht gelernt werden kann, sondern erst im Laufe der praktischen Berufsausübung von selbst kommt. Es gibt sehr gute Stimmen, bei deren Klang im Konzertsaal oder im Theater der Zuhörer ein unbefriedigtes Gefühl hat, über dessen Ursache er sich nicht klar wird. Wenn die Stimme an sich strahlt, gut sitzt und der musikalische Ausdruck vollendet ist, liegt dieses Unbefriedigtlassen an der mangelnden Anpassung der Stimme an den Raum. Genau so, wie sich in einem künstlerisch schön ausgestatteten Raum Art und Stärke der Beleuchtung speziell dem Raum anpassen soll, wenn man vollendete Wirkung erreichen will, muß sich jede Stimme dem Raum anschmiegen.
Wann wird nun bei irgendeinem Klang bei *jedem* Zuhörer der Eindruck der Vollendung entstehen? Nur dann, wenn der Sänger oder Redner mit dem *geringsten Energieaufwand* den Saal füllt. Jeder übermäßige Energieaufwand stört ebenso wie eine Unterbilanz der Energie. Denn für den Hörer ist ja nur das *Klangbild* im *Raum* maßgebend, nicht aber das Klangbild an sich.
Ein sehr interessantes Experiment wird dies beweisen:
Wir nehmen in einem völlig abgedämpften Zimmer mit dem Nachhall Null (Teppiche auf dem Fußboden und an den Wänden!) die zu prüfende Stimme über ein Mikrophon und den Verstärker auf eine Schallplatte auf.
Spielt man diese Schallplatte nachher ab, so klingt die Stimme stumpf, eigenartig leblos und verstaubt: Ihr fehlt der Raum. Das was wir hier empfindungsmäßig »Raum« nennen, ist in Wirklichkeit der *Nachhall des Raumes*, welcher für Musik ungefähr zwei Sekunden betragen soll, hier aber fast Null war.

Jetzt machen wir einen neuen Versuch mit derselben Platte und fügen *vor* dem Abhören die notwendige Dosis von Nachhall künstlich zu! Technisch macht man dies folgendermaßen: Neben dem eigentlichen Abhörraum befindet sich ein leerer Konzertsaal oder ein größeres Vestibül oder auch nur ein leeres Zimmer, das man als sogenannten »*Echoraum*« herrichtet. Quer durch das Zimmer werden Vorhänge gespannt, welche sich verschieben lassen. Je nach der Stellung der Vorhänge kann der Nachhall in diesem leeren Raum etwa von einer halben Sekunde bis auf fünf Sekunden einreguliert werden. In dem leeren Zimmer befindet sich in der Nähe der Vorderwand ein Lautsprecher und in der Nähe der Rückwand ein Mikrophon.
Die Platte wird mit einer stummen Schalldose, der sogenannten Elektrodose, abgetastet, wie dies beim Nadeltonfilm und der elektrischen Schallplattenwiedergabe sonst auch geschieht. Die Elektrodose bespielt über einen Verstärker den Lautsprecher im Echoraum. Das Mikrophon im gleichen Raum nimmt nun die Musik des Lautsprechers wieder auf — und nun fügen wir durch die Stellung der Vorhänge zuerst einen kleinen Nachhall von 0,5 Sekunden zu und dann im Laufe des Experimentes immer mehr. (Indem wir einfach immer mehr Vorhänge aufziehen!) Die Zuhörer im Vorführungsraum aber hören über einen zweiten Verstärker die Schallplattenmusik mit dem künstlich zugesetzten Nachhall. Bei der Steigerung der Nachhallzeit werden die musikalisch geschulten Zuhörer bemerken, daß die Stimme des Sängers immer mehr an Glanz und Leben gewinnt, je weiter der Nachhall gesteigert wird.
Bis zu einem bestimmten Punkt.
Hier klingt die Stimme am allerbesten. Würde der Nachhall darüber hinaus gesteigert werden, dann müßte allmählich wieder das Gefühl des Unbefriedigtseins bei den Zuhörern auftreten. Der besagte Punkt ist eben der, bei dem Stimme und Raum zu einer künstlerisch vollendeten Einheit verschmelzen.
Es ist schade, daß dieses interessante Experiment nicht bei jedem Sänger, der sich für das Mikrophon vorbereitet, häufiger durchgeführt wird; denn nur so kann das »Raumgefühl«, das man sonst ausschließlich im Konzertsaal bekäme, auch schon auf der Gesangsschule anerzogen werden. —
Wenn wir manchmal sagen: »Die Stimme strahlt«, so ist damit noch lange nicht die Gewißheit gegeben, daß dieser strahlende Glanz nun auch erhalten bleibt, wenn die Stimme vom Mikrophon aufgefangen wird. Umgekehrt kann eine Stimme, die im Konzertsaal fast stumpf wirkt, über das Mikrophon strahlenden Glanz bekommen. Aber jeder Sänger könnte durch bestimmte Ansatztechnik, Atemtechnik und Tonbildungstechnik seine Stimme so schulen, daß sie über das Mikrophon strahlend und glänzend herauskommt. Und dies würde ihm auch im Konzertsaal wieder zum Vorteil gereichen. Denn jede gute Mikrophonstimme ist auch eine gute Konzertstimme! Aber nicht umgekehrt: jede gute Konzertstimme eine wirklich klingende Tonfilmstimme!

Ein anderes Problem der ästhetischen Wirkung der Stimme im Raum ist die *Klanghöhen-Abhängigkeit des Nachhalls.* Ein Raum kann z. B. für hohe Töne sehr viel längere Echo-Zeiten haben als für tiefe. Oder umgekehrt.
Ein anderer Konzertsaal mag — was noch schlimmer ist — z. B. Töne um die a-Lage der leeren Violinsaite a herum besonders stark erscheinen lassen, weil für dieses Tongebiet irgendeine Mitschwingerscheinung auftritt. Im Kölner Dom z. B. können nur Prediger mit hoher Tenorstimme sprechen, weil für alle tiefen Töne der Nachhall viel zu lang ist.
Diese paar Beispiele dürften genügen, um zu zeigen, daß absolut jeder Raum, in dem eine Stimme erklingen mag, seine frequenzabhängigen Eigentümlichkeiten aufweist. Wenn auch der ganz große Sänger schon nach den ersten Tönen intuitiv fühlt, wie er singen muß, damit seine Stimme gut klingt, so wäre es doch Aufgabe der Musikschulen, diese — dem Physiker heute durchaus bekannten Dinge — den Schülern durch Demonstrationen klarzumachen. Und ihnen so allmählich das Gefühl für Tonhöhe — abhängigen und frequenzgleichen Raumhall beizubringen.
Was haben aber die »*selektiven Raumhall*«-Eigenschaften mit der Stimme des Sängers zu tun? Das Mikrophon und der auf die Schallplatte geschriebene Stimmklang geben die Antwort auf die Frage: Menschliche Stimmen mit sehr reichem Inhalt an Oberschwingungen und sehr gut ausgeprägten Formantregionen werden in einem solchen Raum verändert. Nach Stumpf liegt z. B. die Haupt-Formant-Region des Klanges »i« zwischen 2000 und 5000 Hertz, die des Klanges »s« zwischen 2000 und 8000 Hertz. Singt man nun die Endsilbe is in einem Raum mit Tonhöhe-abhängiger Akustik, durch welche alle Klänge zwischen 3 und 8000 Hertz sehr stark absorbiert werden, dann klingt das i dumpfer, und das s verändert sich zu einem Konsonanten, der etwa zwischen ch und sch liegt. Selbstverständlich verändert die selektive Raumakustik den rein musikalischen Klang in noch stärkerem Maße wie den sprachlichen. Und zwar braucht dies durchaus nicht gerade beim Grundton zu geschehen, sondern kann sehr wohl nur in einem Formantgebiet der Fall sein. Das menschliche Ohr aber — und viel mehr noch die menschliche Seele — ist ganz außerordentlich empfindlich für die winzigsten Veränderungen irgendwelcher Klangamplituden gerade in den Frequenzspektren zwischen 2000 und 8000 Hertz. Es ist sogar für den Elektro-Akustiker sehr schwer — aber z. B. für den Tonfilm von allergrößter Bedeutung — rein meßtechnisch die Ursache einer Klangveränderung festzustellen, wenn sie das Ohr schon als sehr grob empfindet. Trotzdem sind wir heute in der Lage, solche Veränderungen physikalisch einwandfrei nachzuweisen. Der Sänger aber wäre durch geeigneten Stimmansatz und geeignete Stimmbildung sowie besondere Aussprache mit Leichtigkeit in der Lage, seine Stimme auch in Räumen mit selektiver Akustik so zu geben, daß sie für das Ohr des Zuhörers angenehm und vollendet klingt. Ebenso, wie an sich die physikalischen Unterschiede

zwischen guten und schlechten Stimmen nur winzig klein sind, wären häufig nur winzige Veränderungen in der Stimmbildungstechnik, im Ansatz, im Sitz der Stimme und in der Atemtechnik notwendig, um die feinste Anpassung an den Raum zu erreichen, die allein dem Zuhörer das akustische Bild einer wunderbaren Stimme vermitteln kann.

DIE ALTE KLAVIERMUSIK

Eine Übersicht und Wertung vom heutigen Standpunkt

VON

WILLI APEL-BERLIN

Die alte Klaviermusik befindet sich gegenwärtig in einer merkwürdigen Lage hinsichtlich des Interesses, das ihr aus den musikalischen Kreisen entgegengebracht wird. Von der großen Zahl der normalerweise Musikbeflissenen kaum gekannt, von einigen Freunden geliebt und gepflegt, wird sie von anderen, bei denen man wenigstens eine Anteilnahme sollte voraussetzen können, schon wieder verächtlich angesehen, als nicht alt und ursprünglich genug. In den Bestrebungen um die Erneuerung der Musik von ihren Quellen her ist man eben sehr viel weiter zurückgegangen, bis zu den Anfängen der europäischen Gesangs- und Instrumentalkunst überhaupt, zu den Werken eines Dufay und Machault. In dieser um 200 Jahre älteren Kunstübung ist der alten Klaviermusik ein Nebenbuhler erwachsen, dem gegenüber sie keinen ganz leichten Stand hat. Denn es ist kein Zweifel, daß jene Frühkunst im Gesinnungsmäßigen und Formalen enge Verwandtschaft mit dem zeitgenössischen Musikschaffen zeigt, und daß sich bei ihrer Wiederbelebung Altes und Neues auf eine überaus glückliche Art miteinander verbindet.

Will man unter solchen Umständen der alten Klaviermusik zu ihrem Recht verhelfen, so muß man vor allem den grundverschiedenen Charakter dieser beiden Komplexe von Musik betonen, der allein jedem von ihnen seine Geltung beläßt. Vielleicht wird diese Verschiedenheit am einfachsten klar, wenn man sich die entwicklungsgeschichtliche Bedeutung beider Kunstübungen vor Augen hält. Während jene, ausschließlich für Gesang und Streich- oder Blasinstrumente geschaffene Musik die Hochblüte einer ganz im Geist des Mittelalters beruhenden Epoche darstellt, gehört die Klaviermusik schon zu jener großen Entwicklung, die über 400 Jahre fortschreitend dem europäischen Bewußtsein (d. h. kurz gesagt dem dynamischen Prinzip) in der Musik zum Siege verholfen hat. Läßt sich die Hinwendung zur Musik der Gotik am einfachsten aus einem bewußten Gegensatz zu dieser Entwicklung verstehen,

so kann doch die alte Klaviermusik nur aus deren Bejahung begriffen werden. Und wenn die lineare Kontrapunktik einer Ballade etwa des Guillaume de Machault im modernen Atonalitätsbewußtsein den günstigsten Boden findet, so müssen die Werke der alten Meister des Klaviers mit Ohren gehört werden, die die Musik eines Bach, Beethoven oder Bruckner in sich aufgenommen haben und als einen unverlierbaren Maßstab von Größe und Schönheit bewahren.

Gewiß bedeutet ein solches Beziehen keine geringe Belastungsprobe für ein Kunstschaffen, in dem solide, aber mittelmäßige Handwerkerei einen so unverhältnismäßig großen Platz einnimmt. Anderseits aber ergibt sich gerade hieraus für uns der Standpunkt, der es nicht nur gerechtfertigt, sondern geradezu notwendig erscheinen läßt, alle historischen Rücksichten beiseite zu schieben, — alles wegzulassen, was man nur noch »verstehen« kann, und um so deutlicher hervorzuheben, was wir heute noch und immer werden lieben müssen.

Den Anfang der Klaviermusik darf man — in runder Zahl — auf das Jahr 1450 ansetzen. Aus dem Dunkel, wie es jedes Werden umgibt, hebt sich mit Deutlichkeit zuerst die Gestalt des *Conrad Paumann* (1410—1473) hervor. Seine Werke sind weitgehend erhalten, aber leider nirgends in Neudrucken zu finden; als rühmliche Ausnahme muß das (auch sonst höchst rühmenswerte) Lehrbuch: »Musik« von Rabsch-Burckhardt genannt werden (vgl. Teil 3, S. 95). Freilich steht Paumann noch ganz im Banne des Vokalstils, und auch die nächsten 100 Jahre gehören noch dem Kindesalter unserer Kunst an; erst um das Jahr 1600 zeigt sie Prägung und Charakter. Ein orientierender Querschnitt um diese Zeit zeigt uns Bemerkenswertes in England, Italien und Deutschland. In den zahlreich überlieferten englischen Kompositionen trifft man fast ausnahmslos auf Variationen über Lieder und Tänze, die in gleicher Schablone hundertfach wiederholt ein gutes Zeugnis eher für die Musikliebe dieser Epoche als für ihre Schaffenskraft und Phantasie geben. *William Byrd* (1543—1623) und *John Bull* (1563—1628) verdienen aus der großen Zahl der Virginalisten hervorgehoben zu werden, weniger vielleicht als Ausnahmen, denn als Typen. Bei Byrd findet man viel Feinsinniges, Zartes. Besonders schön sind die »Fortuna-Variationen« (F.)*), die ihren Zauber zum großen Teil der altertümlichen, zwischen Dur und Moll schwebenden Harmonik des Themas verdanken. Seine Glockenmusik »The Bells« (N.) ist ein raffiniertes Klangstück, das an die Chopinsche Berceuse und an Debussysche Klangintentionen erinnert. Auf dem Klavier läßt es sich unter Verwendung aller Anschlags- und Schattierungskünste (und einiger Kürzungen!) sehr wirkungsvoll darstellen, nicht minder natürlich auf dem Cembalo, wo es wieder ganz andere Reize entfaltet. John Bull ist diesseitiger und derber, zugleich aber auch schon von

*) Die Buchstaben F., N. usw. weisen auf die im Literatur-Verzeichnis am Schluß genannten Sammlungen hin. Stücke ohne solche Bezeichnungen sind nur in den Gesamtausgaben zu finden.

einer oft bedenklichen Hinneigung zum Äußerlichen und Virtuosenhaften. Interessant zum mindesten ist seine Jagdmusik »The Kings Hunting Jigg« (N.), in der sich ein gut Stück jenes handfesten (aber nicht sehr musischen) Engländertums manifestiert, mit dem man die Vorstellung von Portwein und halbgarem Beefsteak zu verbinden pflegt. Mit ihm hat die englische Klaviermusik ihren Höhepunkt fast schon überschritten. Der viel spätere *Henry Purcell* (1658—1695), Englands größter Musiker, hat nur beiläufig für Klavier komponiert.

Zu gleicher Zeit gelangt in *Italien* durch *Girolamo Frescobaldi* (1583—1644) die Klavier- und Orgelmusik zu hoher Blüte. Obwohl Frescobaldi seinen Kompositionen oft ausdrücklich die Bemerkung: »per Organo opp. Cembalo« voransetzt, wird man, wenn auch ungern, doch gerade hier im allgemeinen darauf verzichten müssen, die mehr orgelmäßigen Stücke auf dem Klavier zu spielen (vom Cembalo ganz zu schweigen). Diese Toccaten und Fugen (B.), in den Vorspielen oft von einzigartiger Erhabenheit und geradezu katholischer Größe, leiden doch im ganzen unter einer gewissen Kurzatmigkeit der Gedanken, die überdies noch häufig mit der Gesamtausdehnung in Widerspruch steht. Ihr Charakter, der bei allem Ringen nach Bewegung wesentlich statisch bleibt, weist mit Notwendigkeit auf die Orgel hin, deren klingende Töne und wechselnde Register manche Schwäche überbrücken können. Doch gibt es auch eine beträchtliche Menge ausgesprochener Klavierkompositionen, die freilich erst im geringen Maße zugänglich gemacht worden sind; besonders auf einige Variationenwerke (E.) und Canzonen (N.) sei hingewiesen.

In Deutschland lebt um diese Zeit ein wahrhaft großer Klavier- und Orgelmeister: *Samuel Scheidt* (1587—1654). Aus seiner »Tabulatura nova«, in der die lebensvolle Kontrapunktik des Bachstils begründet wird, sind zunächst einige Variationen-Werke hervorzuheben, wie etwa die Passamezzo-Variationen (N.) oder die noch weit schöneren über das Lied: Wehe, Windgen, wehe (M.). Ein einziges Werk aber hat er geschaffen, das sich weit über alles erhebt, was nicht nur er, sondern vielleicht seine ganze Zeit hervorgebracht hat, die Choralfantasie: Ich ruf' zu Dir, Herr Jesu Christ (O.). Die Form dieser Fantasie ist die fugierte Choralzeile, jene Form also, die — wahrscheinlich hier entstanden — durch Pachelbel und Buxtehude zu Bach gelangte. Scheidts Werk, das am Anfang dieser hundertjährigen Entwicklungsreihe steht, ist aber nichts weniger als ein tastender Versuch, vielmehr eine Schöpfung von höchster Vollendung und Schönheit, die allem, was Bach in diesem Stil geschaffen hat, ebenbürtig zur Seite steht.

So merkwürdig und bewundernswert diese frühe Meisterschaft ist, so ist etwas anderes noch weit unbegreiflicher, nämlich daß Scheidt diese von ihm geschaffene Form nur ein einziges Mal überhaupt verwendet hat: vergebens sucht man in seinen Werken nach einem zweiten Stück dieser Art. Ist hier

unersetzlich Wertvolles verlorengegangen? oder sollte er selbst kaum geahnt haben, was unter seinen Händen entstand? Ein tiefes Geheimnis breitet sich um dieses Werk des hallischen Meisters, der vielleicht eine der letzten jener mittelalterlichen Gestalten war, die nicht so sehr eigenwillige Schöpfer von Werken als Gefäße für ihre Verwirklichung zu sein scheinen.

Bevor wir zu einem zweiten Orientierungsschnitt um das Jahr 1700 übergehen, müssen wir einige Musiker erwähnen, die der Zwischenzeit angehören. Zunächst *Johann Jacob Froberger* (1600—1667), den man wohl als den Dürer der Musik bezeichnen kann, da er gleich jenem nach Italien wanderte und durch das dort Aufgefaßte in die deutsche Überlieferung einen neuen mächtigen Auftrieb brachte. Dieser großen geschichtlichen Stellung entspricht freilich seine musikalische Stärke nicht völlig, noch weniger sein Naturell, wie es sich in seinen Werken deutlich genug ausspricht. Seine »Plainte faite à Londres pour passer la mélancholie«, seine »Lamentation sur ce que j'ai été volé, qui se joue à la discrétion et encore mieux, que les soldats m'ont traité« und anderes dieser Art zeigen ihn als empfindsamen Künstler, der die Widrigkeiten des Lebens an seinem Lieblingsinstrument aufzulösen und zu vergessen sucht. Wie tief ihn der Todesgedanke ergreifen konnte, möge man aus seiner »Lamentation sur la mort très douloureuse de Ferdinand III.« (E.) entnehmen, einem Stück, das überdies durch manche Kühnheiten in Harmonik und Stimmführung außerordentlich bemerkenswert ist. Wo dergleichen exzentrische Vorwürfe fehlen, wird seine Musik leicht ein wenig oberflächlich, bewahrt aber stets Formsinn und Geschmack, wie etwa in der Variationen-Suite »Auff die Meyerin« (N.). Von seinen Tokkaten (K.) gilt, wenn auch in jeder Beziehung gemildert, was über die seines Lehrers Frescobaldi gesagt wurde.

Sein Zeitgenosse *Johann Kaspar Kerll* (1627—1693) ist da ein anderer »Kerl«, der viel törichtes und tolles Zeug geschrieben hat, monströse Schlachtmusiken und Tiergeschreye, aber alles ist kraftvoll, lebendig und originell. Sein Kuckuckstück (N.) ist im Vergleich mit dem Daquinschen »Le coucou« (N.) eine der prägnantesten Illustrationen zum Thema: deutsches und französisches Kunstempfinden. (Dazu nehme man als drittes eine Toccata von Pasquini (B.) über das gleiche Motiv.) Seine Canzonen (N.), in der Form von Frescobaldi übernommen, weisen durch lebendige Gestaltung und ein souveränes Beherrschen der Mittel über ihr Vorbild hinaus auf Bachs Inventionen hin. Schließlich wäre noch als Kuriosum der Italiener *Poglietti* zu erwähnen, dessen »Aria Allemagna con alcuni variazoni« (N.), einen der ältesten Beiträge zu dem heute so aktuellen Kapitel der musikalischen Satire darstellt. Schon Überschriften wie: »Alter Weiber Conduct, Französische Baisemens, Polnischer Sablschertz« verraten einiges von dem Charakter dieses Werks, in dem, einem typischen Produkt der Weltstadt Wien, der Witz aller Völker sich zu treffen scheint.

Inzwischen haben wir auf dem Weg durch die Jahrhunderte die Stelle erreicht und schon überschritten, wo sich in der Musik die Wendung von der Hochrenaissance zum Barock vollzieht. Um das Jahr 1700 jedenfalls ist diese Umwandlung längst vollzogen (am auffälligsten gekennzeichnet durch die Überwindung der alten Kirchentonarten und die endgültige Stabilisierung von Dur und Moll). An die Stelle Englands ist Frankreich getreten. Hier entwickelt sich, nicht wie bisher von der Orgel sondern von der Laute her, ein ganz neuartiger Klavierstil *(Chambonnièrres, Lully)* und in *Francois Couperin* (1668—1733) treffen wir bereits einen Meister, dem an Einfühlung in klavieristisches Wesen vielleicht nur Chopin an die Seite gestellt werden kann. Couperin kann man aus vereinzelten Stücken nur ganz oberflächlich kennen lernen. Die Unerschöpflichkeit seiner Erfindungsgabe rechtfertigt und erfordert das Studium seiner Gesamtwerke. Die Schwierigkeiten, die im Verzierungswesen dieser Musik enthalten sind, müssen freilich überwunden werden. Denn gerade bei Couperin sind die »agréments« eben nicht »Verzierungen«, sondern ein wesentlicher, organischer Teil des Ganzen, eine Hautfarbe sozusagen von so zartem Schmelz und solcher Empfindlichkeit, daß schon der Versuch, die originalen Zeichen durch bequemere Umschreibungen zu ersetzen, zerstörend, — zum wenigsten vergröbernd wirkt. Die meisten seiner Kompositionen sind Charakterstücke mit Überschriften wie: La Diligente, Les Ondes, Les Abeilles, Le Réveille-matin, auch eine Fastnachts-Suite findet sich dabei, ein gelungener Vorläufer des Schumannschen Carnaval. Couperin ist der erste Musiker, der für den Vortrag seiner Musik peinlich genaue Anweisungen gegeben hat. Bezeichnungen wie: Nonchalamment, légérement sans vitesse, tendrement sans lenteur bezeugen eine Einfühlungsfähigkeit und Feinheit des Empfindens, wie sie sich erst bei den Romantikern von neuem findet.

Sein jüngerer Zeitgenosse ist *Rameau* (1683—1763), dessen Kompositionen hinter den Couperinschen an Reichhaltigkeit und ursprünglicher Frische vielleicht etwas zurückstehen, dafür aber in ihrem Schwung und in ihrer Großzügigkeit auf ganz neue Entwicklungsmöglichkeiten hinweisen. Bei Rameau findet sich schon mit aller Deutlichkeit jenes Beethovensche Charakteristikum des »genialen Einfalls«, der ein Zeichen nicht sowohl der souveränen Beherrschung als des souveränen Herrschertums ist, und der ja z. B. bei Bach fast völlig fehlt. (Vgl. etwa den Schluß des bekannten Tambourins in e-moll (N.) oder die Pausen und Bewegungshemmungen in »Les cyclopes«.) Überhaupt trägt seine ganze Musik den Stempel des Genialen, strömt jene eigenartige Atmosphäre aus, in der man die Nähe nicht nur eines großen Künstlers, sondern auch eines hochstehenden Menschen zu spüren meint.

Gleichzeitig erreicht in Italien die Klaviermusik ihren Höhepunkt in *Domenico Scarlatti* (1685—1757). Seine Stücke, meist als Sonaten bezeichnet, gehören zu den verhältnismäßig bestgekannten und meistgespielten

Werken der alten Klavierliteratur. In ihnen wird die virtuose Klavierkunst begründet, die in der weiteren Entwicklung der italienischen Musik oft eine nicht unbedenkliche Rolle spielt. Bei Scarlatti aber wird das virtuose Element noch in sicherem Gleichgewicht gehalten durch einen unerschöpflichen Reichtum an Ideen und ein sicheres Gefühl für knappe und angemessene Formgebung. Außer ihm wäre — freilich in geziemendem Abstand — höchstens noch *Francesco Durante* (1684—1756) zu nennen, der durch die Gewagtheit seiner Einfälle nicht uninteressant ist.

Dagegen ist Deutschland um das Jahr 1700, also zur Bachzeit, reich an musikalischen Persönlichkeiten. Allerdings muß man diese Zeitangabe weit genug auffassen, um zwei nebeneinander lebende Generationen darunter begreifen zu können. Von den Älteren möchte ich *Georg Muffat* (1635—1704) und *Joh. Pachelbel* (1653—1706) nur kurz erwähnen, da ihre Hauptbedeutung auf dem Gebiet der Orgelmusik liegt. Doch bedarf des erstgenannten Ciacconna (E.) eines besonderen Hinweises, da sie die Bachsche Chaconne in vielen Zügen bereits vorbildet. Von größerem Interesse ist für uns *Joh. Kaspar Ferd. Fischer* (ca. 1650—1710). Seine Suiten, vom französischen Geschmack stark beeinflußt, enthalten viel Reizvolles, zumal in den Präludien; doch kann man sich des Eindrucks nicht erwehren, daß er hier mehr der Mode als eigener Überzeugung gefolgt ist. Der wesentliche Teil seines Schaffens liegt jedenfalls in einem bodenständigeren Werk, in seinen Präludien und Fugen, zusammengefaßt als: »Ariadne musica« und »Blumenstrauß«. Diese Stücke sind von miniaturartigem Format, oft nur 10 bis 12 Takte lang, aber um so erstaunlicher ist die Kunst der harmonischen Entwicklung in den Präludien, der kontrapunktischen in den Fugen. Die Sicherheit, mit der in manchen Präludien auf kleinstem Raum eine Tonart in prägnantester Kadenz dargestellt wird, ist für vorbachische Zeit ganz einzigartig, aber auch unabhängig von historischen Rücksichten bewundernswert und vorbildlich. Für den Musik- und Klavierunterricht könnten diese Sammlungen von unschätzbarer Bedeutung sein, wenn sie durch eine praktische Neuausgabe leicht zugänglich gemacht würden. (In keinem der neueren Sammelwerke alter Klaviermusik findet sich auch nur eine Probe dieses Schaffens!) Übrigens zeigt ein Vergleich der »Ariadne« mit dem »Wohltemperierten Klavier« mit aller Deutlichkeit, daß Bach dies Werk nicht nur gekannt, sondern auch aufgenommen und verarbeitet hat.

Bekannter als Fischer ist *Joh. Jac. Kuhnau* (1660—1722), einmal als Vorgänger Bachs an der Thomaskirche, dann als Erfinder der Klaviersonate, die er aus der Übertragung der italienischen Kammersonate gewann. Mir scheint, daß sowohl seine Mitwelt als auch die Nachwelt die Bedeutung dieser Tat reichlich überschätzt hat; musikalisch betrachtet gehört diese Sonate (E. und M.) jedenfalls zu dem Langweiligsten, was die alte Klaviermusik hervorgebracht hat. Kuhnaus Suiten, Partien genannt, sind anständig, ohne gerade

aus der zahllosen Menge, die diese Gattung hervorgebracht hat, sonderlich sich zu erheben. Und somit wäre er schließlich nichts als ein vom Glück begünstigter heller Kopf, wenn er nicht die »Sechs Biblischen Historien« geschrieben hätte, die von lebendiger Phantasie und schöpferischer Kraft zeugen. Die beiden ersten, der »Streit zwischen David und Goliath« (N.) und »Der vermittels der Music kurierte Saul« (M.) sind im Neudruck erschienen, leider noch nicht die dritte, »Jacobs Heirat«, die, einige Kürzungen und Redaktionen vorausgesetzt, vielleicht die reizvollste von allen ist. Die drei letzten sind bereits wieder trocken und unlebendig, offenbar handwerksmäßig nachgeliefert.

Zwei Söhne von eben genannten Meistern führen uns zu der nächsten Generation, die mit Bach gleichaltrig ist: *Gottlieb Muffat* (1690—1770), dessen Werke, obwohl sie gegenüber Fischer und Kuhnau nichts wesentlich Neues bieten, doch Wertvolles genug enthalten, um hier wenigstens erwähnt zu werden; und *Wilh. Hieron. Pachelbel* (1685—?), von dem nur ein paar Klavierfugen erhalten sind, die aber so lebendig und im besten Sinne virtuos sind, daß man die völlige Nichtbeachtung, die sie bisher gefunden haben, kaum verstehen kann. Ähnliches gilt von *Johann Mattheson* (1681—1764), den man unverdientermaßen darunter leiden läßt, daß er neben seinen Kompositionen auch als Musikschriftsteller Hervorragendes geleistet hat.

Wir stehen bei *Bach* und *Händel* (1685—1750 resp. 1759), über deren Werk hier nichts gesagt zu werden braucht. Wohl aber muß ein Musiker erwähnt werden, der zwar noch der gleichen Generation, aber schon einer anderen Musikepoche angehört. Um die gleiche Zeit nämlich, wo jene beiden das Musikschaffen von zwei Jahrhunderten zusammenfassen, krönen und abschließen, beginnt bereits eine neue Entwicklungsreihe, die über Ph. Em. Bach, über Mozart und Beethoven bis fast in die Gegenwart hinein in ununterbrochener Kette sich fortsetzt. Da sie in ihren wesentlichen Erscheinungen eine Angelegenheit Deutschland—Österreichs ist, kann ich mich darauf beschränken, aus der Reihe der ausländischen Klavierkomponisten des 18. Jahrhunderts *Giov. Battista Martini* (1706—1784) herauszuheben, dessen Schaffen weit bedeutsamer ist, als es die in den Sammlungen veröffentlichten Stücke vermuten lassen. Am ehesten gibt noch ein Siciliano (E.) einen Begriff von der eigenartigen Schönheit seiner Kunst, die freilich in ihrer Besinnlichkeit und bei einem leisen Hauch von Melancholie nicht eigentlich italienisch anmutet.

Der Inaugurator des neuen Stils, von dem oben die Rede war, ist *Georg Philipp Telemann* (1681—1762), der Modekomponist der Friederizianischen Zeit. In den letzten Jahren hat man sich mehrfach durch Neudrucke um eine Wiederbelebung seiner Werke bemüht, ein Unternehmen, das wenigstens vom Standpunkt des Unterrichts aus nicht ohne Verdienst ist. Rein künstlerisch gesehen, ist freilich nicht sehr viel davon zu erhoffen; Telemanns Erscheinung ist typisch dafür, wie weitgehend historische Bedeutung und

künstlerische Potenz inkongruent sein können. In seinen Stücken ist alles auf »Gesang« und dürftigsten Generalbaß eingestellt (dies eben war die neue Richtung*), das Geschenk der italienischen Oper an das Klavier), überdies in jene blasse Farbmischung von Empfindsamkeit und Nüchternheit eingetaucht, die man damals als »gefällig« empfand. Der Gedanke, daß diese »zweistimmigen« Stücke den enthusiastischen Beifall aller Kunstverständigen und Liebhaber fand zu einer Zeit, wo Bach fast unbeachtet seine Inventionen und die Klavierduette schrieb, könnte einen schon zur Verzweiflung bringen; aber aus diesem kümmerlichen Keim erwuchs die Musik Beethovens und Bruckners.

Es bleibt uns nur noch übrig, von hier aus den Übergang zur Mozartepoche zu vollziehen In der Zeit, in der die alte Tradition ihrem Ende entgegen ging, (wenn auch von Bachschülern wie *Kirnberger*, *Krebs*, *Marpurg* noch manches liebenswerte Stück »im alten Stil« geschrieben wurde), erscheint die lebendige Weiterentwicklung in erster Linie an Bachs Söhne gebunden, vor allem an *Philipp Emanuel* (1714—1788). Seine Sonaten, die heute fast alle in ausgezeichneten Neudrucken vorliegen (Bülows Ausgabe, obwohl von eminenter historischer Bedeutung, ist wegen ihrer willkürlichen Überarbeitungen heute nicht mehr brauchbar), sind auf dem Prinzip des begleiteten Gesangs aufgebaut, das wir in Telemanns Werken antrafen. Aber an der Übereinstimmung des formalen Prinzips dokumentiert sich nur um so schlagender der Abstand des Niveaus; was dort dürftig und spärlich zu nennen war, muß hier als Kräfte-Ökonomie und künstlerische Disziplin von hohem Rang gewertet werden, mit Rücksicht nämlich auf die Intensität der erreichten Wirkung. Wer sich in diese Musik vertieft, der wird bald in jeder Wendung, ja in jeder Verzierung die lebhafte Einbildungskraft, das sichere Darstellungsvermögen des großen Bach-Sohns bewundern.

Während Philipp Emanuel der Musikwelt seit Jahrzehnten gut bekannt ist, haben wir von seinen Brüdern erst neuerdings ein zutreffendes Bild bekommen. *Johann Christian* (1735—1782), der »englische« Bach, zeigt sich als ein so unmittelbarer Vorläufer von Mozart und mehr noch von Haydn, daß in den Klaviersonaten dieser beiden Meister vom formalen Standpunkt aus nicht viel Originelles mehr übrig bleibt. Dennoch wird man nicht verkennen dürfen, daß sein künstlerisches Niveau ein recht mäßiges ist: er ist ein Wegbereiter ähnlich wie Telemann. *Wilhelm Friedemann* endlich, der älteste Bach-Sohn (1710—1784), bietet in seinem Schaffen ein ebenso schwankendes Bild, wie in seinem, durch romanhafte Darstellungen allerdings weitgehend verzerrten Charakter. Daß sein »berühmtestes« Werk, das von Stradal bearbeitete Orgelkonzert, gar nicht von ihm ist, sondern aus der Schule des italienischen Orchesterkonzerts (Vivaldi) stammt, ist

*) Ich kann mir nicht versagen, hier auf Diderot's: »Le neveu de Rameau« hinzuweisen, eines der lesenswertesten Werke der Weltliteratur. Goethe hat es übersetzt.

längst nachgewiesen, übrigens gewiß nicht schwer zu erkennen, nichtsdestoweniger aber selbst unter Musikern noch weitgehend unbekannt. In einer Sammlung von zwölf Polonaisen zeigt er den reinen Philipp Emanuel-Stil, nur im Ausdruck zuweilen schmerzlicher, fast schwermütig. Einige Sonaten, die in letzter Zeit veröffentlicht wurden, erweisen sich als ein Mischprodukt aus den Stilen seiner beiden Brüder; sie sind flüssiger als die von Ph. Emanuel, wiederum nicht so äußerlich elegant wie die des Engländers. Weit über alle dem scheinen mir aber seine Fugen zu stehen, auf die mit allem Nachdruck hingewiesen werden muß. Hier werden Themen gebildet, deren Ausdrucksprägnanz an *Reger*sche Intentionen erinnert, nur daß bei Reger vieles Intention bleibt, was hier mit Sicherheit geformt ist. Und wer etwa die e-moll-Fuge gespielt hat, wird sich die Frage vorlegen müssen, ob jener Fugentyp, den Beethoven in seinen späten Klaviersonaten entwickelt hat, und der von jeher als der ebenbürtige Gegenpol zur Bachschen Fuge galt, nicht hier schon in allen wesentlichen Zügen ausgebildet vorliegt.

LITERATUR-NACHWEIS

Von einer größeren Zahl der im Text erwähnten Komponisten liegen Gesamtausgaben vor, zumeist in den »Denkmälern deutscher Tonkunst, resp. der Tonkunst in Bayern und Österreich«, die aber nur noch in Bibliotheken zugänglich sind. Auch die umfangreichen italienischen Gesamtausgaben von Frescobaldi und Scarlatti kommen für den Liebhaber kaum in Betracht. Eher schon die von Couperin (Ed. Augener, London), Rameau (Durand, Paris) und Fischer (Breitkopf & Härtel). Doch wird man sich im allgemeinen zunächst an *Sammelwerke* halten, die eine Auswahl aus der gesamten alten Klaviermusik bieten. Hieran ist an und für sich kein Mangel; leider aber fehlt bis heute eine wirklich repräsentative Sammlung, die hinreichende Vollständigkeit mit Zuverlässigkeit der Auswahl vereint. Die sechsbändige Sammlung von *Pauer: Alte Meister*, bei Breitkopf & Härtel erschienen, ist trotz ihres Umfangs wenig ergiebig, da sie fast ausschließlich Werke der Rokokozeit bringt; ihr Inhalt ließe sich ohne Schaden auf einen Bruchteil reduzieren. Im Gegensatz dazu steht die Sammlung von *Niemann: Alte Meister des Klavierspiels* (N.), die bei Peters erschienen ist, hinsichtlich der Auswahl auf einem recht hohen Niveau, ist aber im Umfang sehr beschränkt. Die in der Universal-Edition erschienene Sammlung von *Epstein: Alte Meisterstücke* (E.) enthält manches Wertvolle, ist aber zu sehr auf »Novitäten« hin angelegt; sie ist für den Kenner sehr anregend, zur ersten Einführung weniger geeignet. Die alte Sammlung von *Köhler: Les Maitres du Clavecin* (K.), bei Litolff erschienen, verdient wegen mancher Einzelheiten immer noch Beachtung, wenn auch für einen erheblichen Teil die gleiche Reserve zu machen ist wie bei Pauer. Die Sammlung von *Riemann: Altmeister des Klavierspiels* (Verlag Steingräber) trägt einen irreführenden Titel, da sie bis zu Chopin hinreicht. Für uns käme höchstens der erste Band in Frage, der aber auch nicht sehr ergiebig ist. (In dieser Sammlung, wie auch in denen von Köhler und Pauer treiben sich ein paar ausgesprochene Rokoko-Stücke unter dem Namen des Frescobaldi-Schülers Michelangelo Rossi herum, und zwar seltsamerweise unter richtiger Angabe der Lebenszeit, zirka 1620—1660; offenbar glaubte man damit einen besonders merkwürdigen Fall von »Frühkunst« entdeckt zu haben. Daß sogar ein Historiker vom Range Riemanns auf diesen Schwindel hereinfiel, ist ein interessanter Beweis dafür, wie sehr es noch vor wenigen Jahrzehnten der Musikforschung an historischem Fingerspitzengefühl fehlte; man denke auch an das oben erwähnte Orgelkonzert von Friedemann Bach). Weit brauchbarer ist die im gleichen Verlage erschienene Sammlung von *Schwartz: Klavierstücke berühmter Meister* (dieser Titel führt in der entgegengesetzten Richtung irre!), die einen aus-

gesprochen pädagogischen Charakter trägt. Sie enthält historische und sachliche Anmerkungen, die manchem willkommen sein werden. Nicht übergehen möchte ich eine Sammlung, die zwar für die Orgel bestimmt ist, die aber auch der Klavierspieler kennen sollte: *Alte Meister des Orgelspiels, herausgegeben von Straube* (O.), Edition Peters. Unter dem Titel: *Meisterwerke deutscher Tonkunst* (M.) sind bei Breitkopf & Härtel mehrere Hefte mit Einzeldarstellungen erschienen, herausgegeben von Niemann (Scheidt, Froberger, Kuhnau, Muffat). Von Sammlungen mit speziellem Charakter wären zu nennen: Die unter dem Titel: »*Antichi Maestri Italiani*« von Boghen bei Ricordi herausgegebene Sammlung von Tokkaten (B.), die u. a. echte Stücke des oben erwähnten Rossi bringt (eine gleichartige Sammlung von Fugen ist weniger brauchbar). Dann die Auswahl aus dem »*Fitz-William-Virginalbook*« (F.), die bei Breitkopf & Härtel erschienen ist, wichtig für die altenglische Klaviermusik. Schließlich mehrere Sammelhefte aus der Edition Cotta, allen voran die höchst interessante Sammlung von »Klaviertänzen aus dem 16. Jahrhundert«: gegenwärtig das einzig zugängliche Material für die Zeit zwischen Paumann und Scheidt. Auch die 5 Hefte von *Buchmayer: Aus historischen Klavierkonzerten* (Breitkopf & Härtel) müssen zu den Sammlungen mit Spezialcharakter gerechnet werden, da sie sich ganz auf die Norddeutsche Schule zwischen 1600 und 1700 beschränken. Hier bieten sie allerdings in lauter Erstdrucken eine Fülle der dankenswertesten Anregungen.

Von Auswahlheften aus dem Schaffen einzelner, bestimmter Meister seien genannt: *Frescobaldi* (mehrere Einzelhefte bei Ricordi); *Froberger* und *Kuhnau* siehe oben (Meisterwerke deutscher Tonkunst); *Couperin* (ein recht brauchbares Album bei Breitkopf & Härtel sowie neuerdings zwei Hefte von Bartok in der Universal Edition); *Scarlatti* (Auswahl von Sauer bei Peters, der von Bülow vorzuziehen, ferner eine kleinere Sammlung von Riemann Ed. Steingräber); *Kuhnau* (vgl. Froberger); *Telemann* (verschiedene Veröffentlichungen im Bärenreiter-Verlag, bei Kallmeyer und in Nagels Musikarchiv); *Joh. Chr. Bach* (Sonaten, herausgegeben von Landshoff bei Peters); *W. Fr. Bach* (Fugen und Polonaisen bei Peters, die Sonaten werden fortlaufend in Nagels Musikarchiv veröffentlicht); *Ph. Em. Bach* (Auswahl von Schenker in der Universal Edition, ferner ein Band von Elisabeth Caland im Musikverlag Bisping, eine Reihe von Einzelheften in Nagels Archiv).

Auf zahlreiche Neuausgaben alter Klaviermusik, die aus den Erneuerungsbestrebungen des heutigen Musikbetriebes heraus entstanden sind, und die in erster Linie für einen zeitgemäßen, nämlich musikalisch orientierten Klavierunterricht von Bedeutung sind, kann hier nur summarisch hingewiesen werden. Das meiste dieser Art ist im Bärenreiter-Verlag, bei Kallmeyer und in Nagels Musikarchiv erschienen (ein »Volltreffer« aus der letzten Sammlung ist das Heft mit zwei Variationswerken von Fasch!). Warum freilich diese Veröffentlichungen fast ausschließlich sich im Bereich des 18. Jahrhunderts bewegen, aus früheren Zeiten wenig und nur Unwesentliches bringen, ist schwer zu verstehen und bleibt auf jeden Fall bedauerlich. Gerade in diesen Kreisen sollte man Interesse für wirklich alte Musik voraussetzen können.

Zum Schluß: Wer weitere Orientierung über die Literatur sucht, sei auf Heft 3 des »Musikalischen Schrifttums« (Bärenreiter-Verlag) und auf Heft 7 und 8 der »Musikpflege« hingewiesen. Hier findet man auch kritische Betrachtungen über die Editionspraxis der verschiedenen Herausgeber, die wir hier uns ganz versagen müssen. Nur so viel muß gesagt werden, daß vieles aus der hier genannten Literatur durch die persönlich-willkürliche Ausdeutung der Herausgeber, durch unziemliche Überladung mit oft sinnwidrigen Vortragsbezeichnungen usw. in seinem Wert sehr beeinträchtigt wird. Der Kenner ist gegen solche Verfälschungen einigermaßsn gefeit; um so schlimmer wirken sie sich für den aus, der hier die ersten Anregungen sucht und gleich von vornherein ein schiefes Bild erhält. Auch aus diesem Grunde wäre die Herausgabe einer Sammlung, die ein im wesentlichen vollständiges und dabei unverfälschtes Bild der Klaviermusik von 1450—1750 geben würde, sehr zu begrüßen.

»PRAKTISCHE PHONETIK«

VON

CARL CLEWING-BERLIN

Es herrsche die reine deutsche Mundart, wie sie durch Geschmack, Kunst und Wissenschaft ausgebildet und verfeinert worden ist« sagt Goethe 1803 in seinen Regeln für Schauspieler, die er niederschreibt, als er Pius Alexander Wolff und Franz Gruner unterrichtet. Er hat damit dringlichst auf eine ausgleichende Regelung der deutschen Sprache hingewiesen. Praktiker wie Heinrich Laube haben diese Grundsätze weiter verfolgt und stellten als Bühnenleiter die strengsten Forderungen an die Aussprache.
Von wissenschaftlicher Seite haben später Männer wie Eduard Sievers, Theodor Siebs, Wilhelm Viëtor, Otto Jespersen, Karl Luick u. a. sich eindringend und gründlichst mit dem Stoff auseinandergesetzt, und uns Praktikern hat am Ende des vorigen Jahrhunderts Theodor Siebs sein Buch »Deutsche Bühnenaussprache — Hochsprache« in die Hand gelegt. Seitdem haben wir die feste Regelung einer einheitlichen deutschen Hochsprache.

ŋktmae   rktmi   lsbrao
rmglü   lstse   rtsgə
nstgə   ćhtbli
ntšwē   mtmae

Diese kleinen Ungetüme sind Silben der deutschen Sprache. Das erscheint im ersten Augenblick unglaublich und unmöglich; ist aber doch so. Und zwar handelt es sich um Konsonanten-Büschelungen, um die zwangsläufige Zusammendrängung von Mitlautern im Silben-Anlaut, wie wir sie beim Gesang verwenden und auch in gehobener Sprache beachten müssen. Die Beispiele sind willkürlich gewählt und stammen aus beliebig herausgegriffenen Anfangstakten bekannter Gesangsstücke deutscher Opern. In den folgenden Beispielen habe ich die oben angeführten Silben in klanglicher (phonetischer) und den übrigen Text in Schreibschrift dargestellt.

Lohengrin: nun sei beda — nktmae — n lieber Schwan
kehr wieder nur zu unse — rmglü — ck
drum sei getreu dein die — nstgə — tan

Wolfram: wenn sie e — ntšwē — bt dem Tal der Erden

Sarastro: stä — rktmi — t Geduld sie in Gefahr

Agathe: die Sonne bleibt am Himme — lstse — lt
ni — ćhtbli — ndem Zufall dient die Welt
ni — mtmae — ner auch mit Liebe wahr
rief mich sein Vaterwort a — lsbrao — t

Orpheus: bleibt des Gatten He — rtsgə — weiht.

In diesen elementaren Beispielen haben wir die Grundzüge einer praktischen Phonetik der deutschen Sprache.

Ehe ich mein Amt an der Wiener Staatlichen Hochschule für Musik antrat, bat ich die Herren im Österreichischen Unterrichtsministerium, meinen Lehrauftrag vor allem auf das Gebiet der »Praktischen Phonetik« auszudehnen. Aus dem Gesichtsausdruck des zuständigen Herrn Sektionschefs entnahm ich, daß man sich unter diesem Wortungetüm nichts Rechtes vorzustellen wußte. Ich versuchte nach Eduard Engel zu verdeutschen und sprach von »Angewandter Lautlehre«, ohne aber das Gefühl zu haben, damit etwa tiefer in das Verständnis der Herren vorgestoßen zu sein. Auch Schmock regte sich und meinte, das mit der »Praktischen Phonetik« sei doch wohl nur Geschwätz; die gäbe es gar nicht. Damit wolle sich der neue Mann nur wichtig machen; das Ganze scheine eine besonders freche Erfindung des norddeutschen Teufels zu sein. Da war nichts zu machen. Die angeführten Väter der »Praktischen Phonetik« hatten umsonst gelebt und gelehrt. Meine Schüler hingegen verstanden mich schnell und merkten sehr bald, daß die »Praktische Phonetik« eine fröhliche Wissenschaft ist; vor allem, da ich ihnen ein Lehrbuch in die Hand geben konnte, wie es schöner und anregender nicht gedacht werden kann, nämlich das schon erwähnte mit Unterstützung des deutschen Bühnenvereins und der Genossenschaft deutscher Bühnenangehörigen von Theodor Siebs herausgegebene und bearbeitete Werk »Deutsche Bühnenaussprache — Hochsprache«. Die von Theodor Siebs 1897 ausgegangenen und dann eifrig verfolgten Bestrebungen haben sich erfreulich ausgebreitet und werden von maßgebenden Stellen immer mehr betont. Das Buch hat — Schande über Schande! — erst in diesem Jahre das 25. Tausend erreicht. Soll man sich da noch wundern, daß sprachliche Sitte und Zucht bei deutschsprechenden Sängern und Schauspielern, trotz rühmlicher Ausnahmen, immer mehr verwildern? Der Deutsche hinkt dem Italiener und dem Franzosen in der regelnden Phonetik der Sprache um einige Jahrhunderte nach. Als im Italienischen schon der Idealbegriff der »lingua toscana in bocca romana« Gemeingut des in seine Muttersprache verliebten Volkes war, fingen wir erst an, uns allmählich ausgleichend zu verständigen. Und wenn wir immer wieder feststellen müssen, daß der Franzose mit Bewußtsein ein »Sprachgigerl«tum pflegt, das linguistisch Uninteressierten in seiner Beflissenheit gar übertrieben erscheinen mag, dulden wir bei unseren berufenen Sprechern und Sängern neben der Unverständlichkeit die Unarten aller deutschen Dialekte. Theodor Siebs schrieb kürzlich an mich: »Wir müssen und werden zu einer deutlicheren Aussprache kommen, und zwar mit Hilfe des Publikums, das sich nicht länger gefallen lassen darf, zum Beispiel vom gesungenen Wort kaum etwas, im besten Falle nur einige Vokale zu erraten.«

Was ich mit meinem neuen *Lehr- und Forschungsinstitut für praktische Phonetik* will, ist bald gesagt. Ich will versuchen, auf alle phonetischen und akustischen Fehler der menschlichen Stimme unter Kontrolle der unbestech-

lichen *Maschine* so lange hinzuweisen, bis es mir gelingt, eine lernbegierige Jugend, die dem *Mikrophon* ihre Stimme zur Verbreitung über die Welt anvertrauen will, zu einem schönen und auch dem skeptischsten Ausländer wohl in die Ohren klingenden Deutsch zu erziehen, wie auch unsere bereits anerkannten »Prominenten«, unsere Halb- und Ganzgötter des Gesanges und der Sprechkunst immer wieder durch erfrischend-rücksichtslose Zensierung ihrer phonetischen Fehler darauf hinzuweisen, welch schwere Verantwortung für das geliebte Deutsch sie vor der Welt tragen. Ich kann die vorhandenen Dokumente, d. h. die vorliegenden Schallplatten unserer Größen in Sprache und Gesang gleich einem Oberlehrer zensieren. Ich fürchte nur, daß ich dann über mein zukünftiges Leben, wie mir eine kluge Frau sagte, als Devise James Mc Neill Whistlers freches Wort werde setzen müssen von der »artigen Kunst sich Feinde zu machen« (»The noble art to make ennemies«); denn »Vater Germont« z. B. wird es mir nicht verzeihen, wenn ich aufdecke, daß er seine berühmte Arie anfängt: »hate dein heimatelischese Land«, und »Parsifal« wird böse werden, wenn ich behaupte und, was viel schlimmer ist, ihm beweisen kann, daß er singt »wie duftat ihr hold, seite ihr denne Belumena?« Das liegt nun einmal in der »Mentalität« so hoher »Prominenzen« begründet. Vielleicht kann man es für den Anfang mit milderen Mitteln versuchen. Deshalb habe ich es mir zum Ziel gesetzt, die angewandte Lautlehre der geliebten deutschen Sprache durch Versuche auf der unbestechlichen *Maschine*, dem herz- und seelenlosen Aufnahme- und Wiedergabeinstrument, aufzuzeigen. Die erbarmungslos klare und teilweise die Fehler vergröbernde Wiedergabe des Geräts wird alle Sünden aufdecken, die bei der Bildung und Schulung einer Menschenstimme gemacht worden sind. Ich möchte mein angemaßtes Amt dem des pathologischen Anatomen vergleichen, dem sein »Material« vom Chirurgen geliefert wird und der leider immer Recht behält, weil er, mit dem Seziermesser in der Hand, das letzte Wort zu sprechen hat. Ibsen läßt seinen Dr. Relling in der »Wildente« sagen: »Das Leben könnte doch ganz schön sein, wenn wir nur Frieden hätten vor den famosen Gläubigern, die uns armen Leuten das Haus einlaufen mit der idealen Forderung.« Als solch einen Gläubiger wird man mich bald verschreien; denn ich werde immer wieder auf die ewig gleich bleibenden Fehler hinweisen müssen, auf die Fehler, die zum Teil daraus entstehen, daß viele der in Deutschland lebenden Gesangsmeister und Stimmbildner den größeren Wert auf den Ton, als auf den Laut legen, weil sie die deutsche Sprache als ein nebensächliches und vielleicht gar lästiges Übel behandeln. Sie sind an die Ansicht verloren, die deutsche Sprache sei für eine ideale Tonbildung ungeeignet, und geben ihren Schülern Eselsbrücken, im besten Glauben, ihnen damit über die Unbequemlichkeiten der »schwierigen« Vokale und der »ungesanglichen« Konsonantenhäufungen hinwegzuhelfen.

Es wäre anzustreben, dem Sänger gleich dem Instrumentalisten seine Stimme



WILHELM KEMPFF



JULIUS WEISMANN



Bazar, Praha

JAROMIR WEINBERGER



Walter Firner, Berlin, phot.

KAROL RATHAUS



»MUSIK«

von Gerhard Schliepstein (Rosenthal-Porzellan)

mit dem unter den Noten stehenden Lautbild (nicht Schriftbild!) in die Hand zu geben. Die gesamten Schwierigkeiten der deutschen Sprache — und das wird durch den gefühllosen Apparat zu beweisen sein — werden zum großen Teil auch stimmtechnisch beseitigt werden können, wenn jeder Sprecher und Sänger sich über die phonetische Grundlage seiner Sprache restlos im klaren ist. Ich erinnere mich, von Caruso gelesen zu haben, daß er in kleinen selbstgeschriebenen Heften die Stimmen seiner Partien mit Text ständig bei sich trug und auf Reisen repetierend darin zu lesen liebte. Wenn wir unsere Sänger dahin bringen könnten, daß sie während der Studienzeit sich selbst Stimmbücher mit dem Lautbilde unter den Noten (nach Siebs) anfertigten, würden wir ihnen für ihr ganzes Sängerleben den größten Dienst erweisen.

Heinrich J. Küchenmeister sagt am Schluß seiner Arbeit in dem von Leo Kestenberg herausgegebenen Sammelband »Kunst und Technik«: »Es fällt dem Tonfilm, dem Rundfunk und der Schallplatte die Aufgabe zu, im Sinne der Menschheitskultur fördernd und völkerverbindend zu wirken.«

Wir werden uns nun nicht allein mit der Phonetik der deutschen Sprache zu beschäftigen haben, sondern auch vor allem mit der der beiden anderen großen Gesangssprachen, dem Italienischen und Französischen; dann natürlich auch mit dem Englischen, wobei ich auf das ausgezeichnete Buch von Wilhelm Viëtor »Elemente der Phonetik des Deutschen, Englischen und Französischen« ausdrücklich hinweisen möchte.

Apparate zur Schreibung in *Wachs*, auf *Stahlband* und in *Gelatine* stehen im Laboratorium aufnahmebereit. (Gelatineplatten, die im Ausmaß von 30-Zentimeter-Wachsplatten beschrieben werden können, sind außer der sehr einfachen Aufnahmetechnik deshalb für den Unterricht besonders wertvoll, weil man sie mit den Korrekturen des Lehrers, die mitaufgenommen werden, den Schülern sofort mit nach Hause geben kann. Die Platten können 50—60 mal auf jedem Wiedergabeapparat abgehört werden.) Die Möglichkeit, auch den *Lichtton* in den Kreis meiner Betrachtungen und Forschungen zu ziehen, haben mir die interessierten Stellen in dankenswerter Weise sichergestellt.

Die Bedeutung eines solchen Instituts für die einschlägige Industrie brauche ich nicht auseinanderzusetzen. Wir werden sehr bald in der Lage sein, die Spreu vom Weizen zu sondern. Wir werden jede Stimme auf ihre Eignung für das Mikrophon werten können:

1. nach ihrer Frequenzmöglichkeit;
2. durch eine absolut wahrhaftige lautschriftliche Darstellung ihrer Fähigkeit für die Phonetik der verschiedenen Sprachen;
3. durch ein Oszillogramm
   und ihr damit gegebenenfalls
4. ein Befähigungszeugnis geben, das jeder künstlerischen und technischen Prüfung standhält.

Man vergegenwärtige sich die ungeheure Bedeutung eines Plattenarchivs und phonetischer Aufzeichnungen über die vielen jungen Stimmen, die an unseren Ohren vorbeiklingen werden und die wir getreulich bewahren und bilden wollen. — Ein Zukunftsbild von Jules Verneschem Ausmaß:
Bayreuth sucht einen Tenor. Unsere Gegenfrage: Was soll es für einer sein? Soll es ein weißer oder ein farbiger sein? Soll es ein Held, soll es ein schwerer, soll es ein jugendlicher Held sein, oder soll es mehr ein lyrischer sein? Wenn wir die Antwort bekommen: Wir suchen einen Lohengrin, also einen weißen Tenor! so könnten wir Frau Winifred und ihren Beratern einige Platten zur Auswahl schicken. Im stillen Stübchen werden die zur Leitung Berufenen die Platten prüfen und uns mitteilen können, welche Nummer unserer Auswahl ihnen behagt. Von dieser Nummer würden wir, ohne zunächst den Namen des Sängers anzugeben, mehr Platten schicken. Wir würden gegebenenfalls auch das belichtete Band einsenden, so daß man in Ruhe sämtliche Möglichkeiten der Stimme, dazu die Erscheinung des Betreffenden und sein Gehaben auf dem Bildstreifen würde prüfen können. Die geschäftliche Anbahnung der Verpflichtung des Künstlers würde jedoch natürlich der dazu befugten Nachweisstelle vorbehalten sein.
Ebenso würde man verfahren bei Anforderungen von seiten des Tonfilms.
Das Schicksal hatte mich vor ein paar Jahren einmal vom Lebensbaum heruntergeschüttelt und mich gleich einem Maikäfer — die Werdezeit eines Menschenkindes lang — auf den Rücken gelegt. In dieser Spanne Zeit hatte ich Muße und Gelegenheit genug, ungestört dem Wunschtraum meiner Jugend nachzuhängen, wie das geliebte Deutsch am schönsten und besten in klingende Luft umzusetzen sei. Und wenn ich heute durch die Hilfsbereitschaft technisch wohlgebildeter Freunde soweit bin, daß ich nunmehr meinen zärtlich gehätschelten Lieblingsgedanken verwirklichen kann, so komme ich mir vor wie das Kind, das an der Schwelle des Weihnachtszimmers den strahlenden Lichterbaum sieht und, durch seinen Glanz geblendet, nicht die Fülle der Entzückungen zu ermessen wagt, die seiner harren; und deshalb darf ich für mich trotz Tod und Tränen, trotz Wettersturm und Schicksalsschlag sagen: »Es ist eine Lust zu leben!«

GEORG SCHÜNEMANN

Musikerziehung. Erster Teil: Die Musik in Kindheit und Jugend

Verlag: Kistner & Siegel, Leipzig.

Die allgemeine Psychologie hat sich in ihren Darstellungen der genetischen wie auch der strukturellen und differentiellen Probleme des seelischen Seins immer nur auf ganz gelegentliche, mehr oberflächliche Berücksichtigung, Beschreibung und Wertung der musikalischen Anlage- und Verhaltensgegebenheiten eingelassen. Es ist eben dafür doch eine genaue Kenntnis, ein intensives Erleben und Durchleben der künstlerischen

Vorgänge unumgängliche Voraussetzung. Aber vielleicht ist mancher tief musikalische, künstlerisch feinsinnige Psychologe vor einer eingehenden Berücksichtigung und Erforschung dieser Materie doch nur zurückgeschreckt, weil er seine eigene Musikalität allzusehr unter die rationalistische und intellektuelle Deutung des Begriffes »musikalisch« stellte.

Die heutige Musikerziehung aber fordert nunmehr kategorisch eine eingehende Darstellung des menschlich-musikalischen Werdens und Seins. Der Musikwissenschaftler, zugleich Pädagoge, mußte von sich aus diese Aufgabe lösen, bei den Fachpsychologen in die Schule gehen und, bereichert um deren Methoden und Systematik, mit psychologisch geschärftem Blick die menschlichen Gegebenheiten der musikalischen Erziehung sehen und darstellen. Georg Schünemann, in dessen Aufgabenkreis Wissenschaftliches wie Erziehliches, Musikalisches wie Psychologisches trat, konnte aus der reichen Erfahrung seiner Tätigkeit an der Hochschule und Universität, in ständiger Fühlungnahme mit der musikalischen Erziehungspraxis, aber auch dem mehr psychotechnischen Gebiet der Berufsberatung eine Fülle an Material häufen und in große, weitgeschaute Zusammenhänge ordnen.

Er hat mit tiefem pädagogischen Ethos und dabei mit der Exaktheit des Wissenschaftlers die Genesis alles Musikalischen geschaut, hat das Verhalten des Säuglings, des Spielkindes, des naiven Kindes, des Realisten und des Jugendlichen in den Reifejahren geschildert. Er hat gleichzeitig in diese Schilderung des Werdens und Wachsens die Darstellung der starken Differenzierung aller musikalischen Beanlagung, alles künstlerischen Wollens und Müssens eingebaut, Beziehungen zur allgemeinen Struktur der Persönlichkeit aufgedeckt, eine musikalische Typenpsychologie angebahnt. Seine Darstellung ist breit fundiert auf den Arbeiten der neuesten allgemeinen Psychologie, auf Spranger, Bühler (Charlotte), Tumlirz, Stern, Wundt u. a. Sie geht auf die Spezialstudien etwa von Meißner, Brehmer, Werner, Walker, Briessen u. v. a. zurück, deren Ergebnisse sie in die eigenen weiten Zusammenhänge spannt.

Eine Fülle von weiteren Untersuchungen kann von Schünemanns anregendem, von Material förmlich strotzenden Werke ausgehen, das dabei leicht und flüssig lesbar ist, alle leeren Abstraktionen, alles dogmatische Deuten meidet. Es wird dem Musikerzieher, aber auch mit seinen Ergebnissen der über lange Jahre reichenden Begabungsprüfungen dem Berufsberater, Vieles und Wichtiges zu sagen haben. *Siegfried Günther*

HERMANN GRABNER

Der lineare Satz. Ein neues Lehrbuch des Kontrapunktes

Verlag: Ernst Klett, Stuttgart.

Lebendiges Schöpfertum steht zur *Lehrtheorie* in demselben Verhältnis, in dem die *individuelle Leistung* zu *allgemein möglichen Leistungen*, in dem das *Einmalige* zur *allgemeinen Anwendbarkeit* steht. Es gibt aber in der Musik eine Mitte zwischen dem vollendeten, dem atmenden Werk und dem bloßen Baugerüst der Theorie; diese Mitte ist die *musikalische Analyse*, die einen musikalisch-geistigen Wert in seinen Grunddispositionen derart darlegt, daß er leichter verständlich, leichter und sicherer erlebbar, daß er *im wesentlichen einfacher zugänglich* ist — ein Organ für dieses Wesentliche beim Aufnehmenden oder beim Schüler vorausgesetzt.

Der »Lineare Kontrapunkt« von Ernst *Kurth* — eine im ganzen unüberholbare und wissenschaftlich stichhaltige wie *zugleich musikalisch lebendige* Tat der musikalischen Analyse — stellt eine Basis dar, auf der sich erst ein *Lehrbuch* des Kontrapunktes wie

dasjenige Hermann Grabners erheben kann: Grabner setzt einfach bedeutungsvolle Kurthsche Erkenntnisse in eine *Lehrpraxis* um — und zwar in eine wünschenswert genaue und strenge Lehrpraxis. Es ist also versucht, Musik und Theorie auf einem Spezialgebiet zu vereinen.

Zunächst hat der Verfasser nicht nur, wie man es sich wünschen muß, in sein sehr übersichtliches pädagogisches Werk die musikalische Analyse in Beispielen und zahlreichen Hinweisen auf die beste Beispielliteratur organisch aufgenommen; er löst *endlich* den Schüler (mit Glück vielleicht nur den begabteren? — aber ihm soll man an erster Stelle helfen!) von einer Reihe unkünstlerischer Gebundenheiten des alten kontrapunktischen Lehrsystems, ohne ihm Willkür zu gestatten: die Fessel des gegebenen cantus firmus fällt! Dann verlangt Grabner in zutreffendem Aufbau des Lehrganges erst einmal Entwurf und Pflege der Einzelmelodie, der *einfachen linearen Erfindung*, er widmet der Erkenntnis der linearen Melodiestruktur in gesunder Anlehnung an Kurth breiten Raum. Aber nicht nur hier, zu Anfang des knapp und klar gefaßten Werkes, bemüht Grabner sich erfolgreich um die Vereinigung der Momente des künstlerischen Erlebnisses und des technischen Lehr- und Lernvorganges: das ganze Buch ist von dem Willen zu dieser zukunfttragenden Vereinigung erfüllt!

Gewiß wird jene Vereinigung von Theorie und Kunst immer und überall — in der bildenden Kunst so gut wie in der Musik — ein Problem bleiben; vollständige und letzte Lösungen können Kunstwissenschaft und Kunstlehre immer nur anstreben. Ausschlaggebend ist vom pädagogischen Gesichtspunkt aus nur, ob es gelingt, *den Lernenden in dies lebensvolle Problem derart hineinzustellen*, daß er mit gleichem Verständnis auf die technische *und* auf die künstlerische Seite seine Aufmerksamkeit richtet! Das war von einem neuen Lehrbuch des Kontrapunktes zu *erhoffen*, und das ist hier *erreicht!* Dieses Lehrbuch ist erwartet worden; es *mußte* angesichts der Vorgänge in der musikalischen Jugendbewegung und angesichts der neuen musikpädagogischen Strömungen geschrieben werden. Daß in *Einzelheiten* der Methodik z. B. Einwände möglich sind, daß jeder Pädagoge Aufgaben und Arbeitsweise variieren kann, sagt nichts gegen die von reicher musikalischer Erfahrung sicher getragene Leistung des Buches!

Werner Karthaus

ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN

Das *Bildnis Claude Debussys* stammt aus den mittleren Jahren des Meisters. Um sein Grabmal in Paris gab es nach der Errichtung eine Wallfahrt; es stand damals im Mittelpunkt allgemeiner Bewunderung. — Den Ausführungen von Siegfried Eberhardt im vorliegenden Heft geben wir als Illustrationen die Porträte von *Bronislaw Huberman*, *Franz von Vecsey* und *Mischa Elman* bei; die geschmeidige Bogenführung und die klare Griffstellung der linken Hand, von denen auch im Konzertsaal das Auge des Hörers oft genug gefesselt wird, ist hier photographisch getreu festgehalten. — Den Bildnissen der Tondichter *Wilhelm Kempff*, *Julius Weismann*, *Jaromir Weinberger* und *Karol Rathaus*, deren jüngste Opern bei ihren Uraufführungen im Brennpunkt lebhafter Meinungsverschiedenheiten standen, lassen wir zwei konzertierende Damen folgen, die zwar kein menschliches Leben führen, aber mit Leben gefüllt sind. Wir sehen in dieser »*Musik*« eine sehr gelungene künstlerische Arbeit aus der Werkstatt der Porzellanfirma Ph. Rosenthal in Selb. Der Verfasser Gerhard Schliepstein ist an der schlanken Linie der weiblichen Figuren Wilhelm Lehmbrucks nicht achtlos vorübergegangen. Dies feine Erzeugnis hochentwickelten Kunstgewerbes wollten wir unsern Leser nicht vorenthalten.

URAUFFÜHRUNGEN

RICARDO PICK-MANGIAGALLI: KÜSSE UND KEILE (Stadttheater Hamburg)

Der in Strakonitz (Böhmen) geborene Italiener dankt dem Dichtermusiker *Boito* ein Opernlibretto, in dem die Charakterfiguren der Commedia del arte in lebendigem, geistig unbeschwertem Spiel kommen und gehen, über drei Akte zwischen Kosen und Prügel ein Eifersuchts- und Liebesspiel hinüberspannen, im Wechsel burlesker und lyrischer Szenen. Den Grundklang seiner delikaten, mit Instrumental- und Klangwitz orchestrierten Partitur empfing Pick-Mangiagalli von der impressionistischen Harmonik Debussys, ohne sich mancherlei anderweitigen Anregungen zu verschließen. Zwei einander ergänzende Sprachstile werden deutlich. Grazie des Lustspieltons, sprudelnder Sprechgesang, »plaudernde Musik«, prickelnde Kleinmalerei des Orchesters, instrumentale Umdeutung der szenischen Gebärde bilden den weiteren Kreis, in den konzentrisch der andere eingelagert ist, in dem sich gesungenes und orchestrales Parlando zur »singenden Musik« vertieft. Warme Lyrik wird zu fein abgestimmten Quartett- und Gruppensätzen geformt. Berühren im ersten Akt neben der anmutigen Gavotte und der etwas überladenen »Polenta«-Ballade die noblen Quartettsätze auf das angenehmste, so wirkt doch die mehrfach unterbrochene, immer wieder aufgenommene nächtliche Prügelszene nicht ganz überzeugend. Dem Vorbild der »Meistersinger« dankt sie auch die zweimalige — und geistreiche! — Verwendung der Fugenform. Im leichten Fluß der Buffostücke treibt neben dem reizenden »Katzenlied« Colombines eine große, das hohle Pathos der Heldenoper ergötzlich parodierende Tenorarie vorbei. Nach dem »Küchenidyll« des zweiten Aktes belustigt der dritte mit drastischer Komik, über die ein seelisch reiches Quintett den Schimmer musikalischer Schönheit bereitet. Ob dieses ganz unsentimentale, dem Geist der Oper entgegengesetzte Werk sich im deutschen Spielplan ansiedeln wird, ist nicht wahrscheinlich, weil hier das fehlt, was das deutsche Opernpublikum erwartet und wünscht: die Arie. — Dem unterhaltsamen Werk kam *Leopold Sachse* mit originellen Schwarz-Weiß-Bildern, *Werner Wolff* mit seiner witzigen Übersetzung und sprühenden Dirigentenlaune zuhilfe. *Josef Degler* als Arlechino, *Willy Frey* als Florindo mit *Wera Wicktors* und *Martina Wulf* in den Frauenrollen errangen dem hochkultivierten Werk einen starken Anfangserfolg, der sich leider nicht von Dauer erwies.

Ferdinand Pfohl

REINHARD KEISER: DER KARNEVAL VON VENEDIG (Stadttheater Hamburg)

Die — vorübergehende — Wiederbelebung einer alten Oper aus der Reihe der 70—80, die *Reinhard Keisers* kaninchenhafter Fruchtbarkeit entquollen, erregte Aufmerksamkeit. Nachdem bereits vor einigen Jahren eine der besten komischen Opern Keisers »Jodelet« in der Hamburger Volksoper eine — aus der historischen Brille gesehen, — interessante Aufführung erlebt hatte, gelang es jetzt der gemeinsamen Zusammenarbeit der »Vereinigung zur Pflege der alten Musik« und der »Hamburger Bühne« eine Oper Keisers: »Der Karneval von Venedig« dem Interesse der musikhistorisch eingestelltenMusikkreise nahezubringen. Vom Studienrat *Johann Harder* in der Hamburger Staatsbibliothek entdeckt, von dem musikwissenschaftlich wohlgerüsteten Oberregisseur *Fritz Tutenberg* bearbeitet und eingerichtet, steigerte das behagliche Singspiel Teilnahme und Sympathie für das erstaunliche Talent Keisers, des vielbewunderten und »exquisiten« Meisters aus der Zeit der Hamburger deutschen Nationaloper, nach Mattheson »le premier homme du monde«, in der Gesamterscheinung von Leben und Werk aber doch wohl eine problematische Natur. Die Oper, 1707 auf dem »großen Hamburger Schauplatz vorgestellet«, fesselt uns heute noch durch die reiche musikalische Erfindung ihrer Arien, durch Züge reizvoller Naivetät und den beseelten Klang des Orchesters. Wie weit die Tutenbergsche Einrichtung von der Originalfassung abweicht, läßt sich im Augenblick noch nicht feststellen. Jedenfalls war es ein Verdienst, diese in die Entwicklungslinie zu Gluck und Mozart hin einzuordnende, durch eigene Werte getragene Oper aufgeführt zu haben. *H. Hoffmann* als Orchesterleiter, brave solistische Leistungen und die Bühnenbilder *R. Dwingers* waren dem Werk tüchtige Helfer zu ansehnlichem Erfolg.

Ferdinand Pfohl

EDUARD KÜNNEKE: NADJA (Staatstheater Kassel)

Eine »Sowjet-Oper«; freilich nicht im Sinn der politisch-sozialen Sowjet-Dogmatik, sondern in dem Sinn, daß Sowjet-Rußland mit seiner uns Westeuropäern so unheimlichen Atmosphäre dazu reizt, dramatisches Geschehen aus einer Welt des Terrors und des latenten Widerstandes zu entwickeln, das von schlagkräftiger Wirkung sein könnte. Der Konflikt zwischen Nadja, der Geliebten des roten Generals, und dem Chauffeur Wladimir Markoff, hinter dem sich der Fürst Trubetzkoi versteckt, geht tragisch aus, aber man könnte sich auch durchaus ein »happy end« denken in der Weise, daß das Instrument der Handlung, die Perlenkette, das Glück von Nadja und von dem Fürsten im Ausland begründet hätte. Aus diesen doppelten Möglichkeiten, durch die auf die eindeutige Tragik psychologisch verzichtet wird, läßt sich erkennen, daß Künneke auch in dieser ernsten Oper noch mit der von ihm gepflegten Operettengattung innerlich zusammenhängt. Am weitaus geschicktesten und wirkungsvollsten ist musikalisch-dramatisch der erste Akt im Monopol-Hotel zu Leningrad, der eine farbige Schilderung sowjetrussischer Zustände gibt, die im Gegeneinander und Nacheinander der Szenen und Personen, der eigentümlichen Stimmungen der Handlung, der geheimen Angst vor Spionage zu einem ausgezeichneten Gesamtbild vereinigt worden sind. Der Parlando- und Konversationston, der sich auf die russischen Geschehnisse bezieht, charakterisiert Menschen und Vorgänge sehr anschaulich, bis dann die große Tanzszene, die Nadja in den Mittelpunkt stellt, und die zum Konflikt zwischen dem Chauffeur und Fürsten und dem eifersüchtigen roten General führt, die Krönung des ersten Aktes im Stil der Operette gibt. Wie die folgenden Bilder zeigen, hat Künneke mit gleich großem Geschick geschlossene Formen zur Anwendung gebracht. Die Musik der Oper gefällt, weil sie einem sehr wirkungsvollen und auch sehr geschmackvollen Eklektizismus des Stils um Wagner, um Strauß, um Puccini huldigt, der melodisch und klanglich sehr fein ist und in seiner musikalischen Gesamthaltung niemals eine falsche oder peinliche Geste bekundet.

Die Aufführung war durchaus hochwertig. Der Spielleiter Hanns Friderici hat es verstanden, das Spiel aus seinem musikalischen Geist heraus intensiv zu beleben und über die Gleichförmigkeiten der mittleren Bilder durch befeuernde Art hinwegzuleiten. Die Bühnenbilder Schenck von Trapps sind sehr bemerkenswert in der Anpassung an den Geist der Handlung. Völlige Sicherheit für die Atmosphäre dieser Partitur gewährleistete am Dirigentenpult *Maurice de Abravanel*, unter dessen Leitung sich die Leistungen der Sänger und des Orchesters ganz vorzüglich entfalten konnten. *Hilde Oldenburg* ist zur idealen Interpretin dieser Nadja geworden, die sie nicht nur gesanglich-dramatisch voll bewältigt hat, sondern die sie auch schauspielerisch intensiv zu gestalten vermochte. Eine Leistung sehr feiner Distinktion, die nach Vermenschlichung der Gestalt sowohl in gesanglicher wie in darstellerischer Beziehung strebte, war der Wladimir Markoff von *Fritz Fitzau*. Auch die dritte Hauptgestalt des »roten Generals« wurde von *Alfred Borchardt* scharf charakterisiert, so daß auch mit dieser Leistung das hohe Niveau gewahrt wurde.

Christian Burger

JAROMIR WEINBERGER: DIE GELIEBTE STIMME (Bayrische Staatsoper, München)

Nach dem aufsehenerregenden Erfolg des »Schwanda« durfte man der neuen Oper Weinbergers mit gespannter Erwartung entgegensehen. Leider hat sie sich nicht ganz erfüllt. Zwar hat der Komponist auch hier wie in seinem ersten Bühnenwerk es verstanden, den Reiz der herrlichen slawischen Volksmelodik in geschickter Weise zur Geltung zu bringen. Aber gerade die dispositionslose Ansammlung von Lied- und Tanzweisen wird der »Geliebten Stimme« zur Gefahr. Es mangelt ihr an einem klaren dramatischen Aufbau. Schon die Handlung, die eine harmlose Episode aus dem bosnischen Dorfleben wiedergibt, ist äußerst arm gestaltet. Weinberger verwendet für seinen Text den Roman *Robert Michels*, in dem erzählt wird, wie ein junges schönes Mädchen, das einem ungeliebten Mann angetraut werden soll, die Stimme eines Unbekannten hört, durch sie verzaubert wird und nach allerhand Zwischenfällen den Besitzer der geliebten Stimme erkennt und von ihm heimgeführt wird. Dieser Vorwand wird nun ganz darauf zugeschnitten, möglichst viele Gelegenheiten zum Musizieren zu schaffen. Auf dramatische Spannungen oder überhaupt bühnenwirksames Geschehen ist fast gar keine Rücksicht genommen. Die

Handlung erstickt daher im Lyrischen — was dem Autor gerne verziehen wäre. Was für Texte sind nicht zu brauchbaren Opern verwendet worden! Schlimmer ist, daß die Verwertung des Materials — der Volksweisen — wenig überzeugend ist. Durch Nebenstimmen, Überbauungen und eine gänzlich verfehlte Instrumentierung (z. B. übermäßig reichliche Anwendung von Harfe und Celesta) hat er zum größten Teil die Köstlichkeiten des Volksguts selbst um die Wirkung gebracht, die sie eigentlich haben müßten. Am gelungensten sind die zwei Quartette, in denen Weinberger einer unverblümten und unverfälschten Smetana-Nachfolge huldigt. Arien, Rezitative und die im orientalischen Geschmack ausgeführten Melismen sind wenig erfindungsreich und ermüden auf die Dauer. So muß — auch nach der zweiten Oper — der Beweis für eine persönliche dramatische Gestaltungskraft Weinbergers erst von der Zukunft erbracht werden.

Die Uraufführung durch die Bayrische Staatsoper war sorgfältig vorbereitet. Sehr glücklich war eine originelle Idee der Inszenierung (*Kurt Barré* mit Hornstein und Rall), das Szenenbild — eine Dorfstraße mit beiderseitigen Häusern — sich durch zwei Drehbühnen auf beiden Seiten verändern zu lassen, wodurch bei offener Szene die Darsteller zwanglos mit ihren verschiedenen Partnern zusammengebracht und wieder getrennt werden konnten. *Knappertsbusch* leitete das Werk mit Schwung und stellenweise etwas überstraffem Rhythmus. Die Chöre, die eine große Rolle spielen, hielten sich auf achtbarer Höhe. Ganz im Vordergrund des Interesses stand die Wiedergabe der weiblichen Hauptrolle, der Rukeja, die *Elisabeth Feuge* mit allen Zaubern ihrer schönen Stimme und ihrer trefflichen Gesangskunst auszuschmükken wußte. Von den übrigen Darstellern seien noch *Hedwig Fichtmüller* als Hatidza und *Fritz Krauß* als schwarzer Beg hervorgehoben. Die Aufnahme der Novität durch das Publikum war sehr freundlich.

Oscar von Pander

ERMANNO WOLFF-FERRARI: LA VEDOVA SCALTRA (Königl. Opernhaus, Rom)

Am 5. März hat die Uraufführung der neuen Oper von Ermanno Wolff-Ferrari stattgefunden: La Vedova scaltra (Die schlaue Witwe) nach Goldoni. Text von Mario Ghisalberti. Da das Werk in Deutschland demnächst erscheinen wird und Wolff-Ferraris musikalische Persönlichkeit keiner Analyse mehr bedarf, so erübrigt sich eine eingehende Besprechung des Werkes. Es kann festgestellt werden, daß es sich den anderen Goldoni entnommenen Opern des Komponisten würdig anreiht. Da überdies der italienische Text den im Deutschen verloren gehenden Vorzug aufweist, den venezianischen Dialekt und ganze Phrasen des Originals beibehalten zu können, so entsteht eine künstlerische Leistung aus einem Guß, die den größten Erfolg beim Publikum sicherte. Es herrschte jene behagliche Stimmung künstlerischen Genießens, der die »Vier Grobiane« desselben Autors ihren alljährlich wiederkehrenden Erfolg verdanken. Die Aufführung unter Leitung Marinuzzis und in Anwesenheit des Komponisten bot ihr Bestes.

Bemerkt zu werden verdient noch die Stellungnahme der Kritik, die unter Führung von Raffaele de Rensis den Erfolg einmütig als den Sieg der gesunden musikalischen Tendenzen Italiens über »Nebel und Krusten« der Zeitoper und ähnlicher Bestrebungen feiert und feststellt, daß Wolff-Ferrari der erheiterungsbedürftigen Welt die Gewähr bietet, daß Italien auch nach Falstaff und Gianni Schicchi der Kunst das musikalische Lustspiel zu schenken in der Lage ist.

M. Claar

* DAS MUSIKLEBEN DER GEGENWART *

BERLIN

OPER

Der Städtischen Oper ist man Dank schuldig für die würdige Aufführung der in Berlin noch nicht gehörten »*Galathea*« von *Walter Braunfels*. Der Kölner Akademiedirektor hat schon in seiner früheren Oper »Die Vögel« (nach Aristophanes) eine tief verständnisvolle Neigung zur Antike gezeigt und er folgt wiederum dieser Neigung in seinem jüngsten Bühnen-

werk, der »*Galathea*«. Aus Händels dramatischer Kantate »Acis und Galathea« ist der Kern des antiken Mythos allgemein bekannt, den Braunfels' Librettistin *Silvia Baltus* mit etlichen Varianten ihrem Opernbuch zugrunde legte. Was sie zustande brachte, ist dramatisch schwach, szenisch ohne besonderes Interesse. Der Wunsch, auch den Tanz ausgiebig sich entfalten zu lassen, hat vielleicht den Komponisten bewogen, diese kraftlose Bearbeitung eines ehemaligen Marionettenspiels mit nachsichtiger Duldung gutzuheißen. Als Marionettenspiel, in einer Viertelstunde sich abrollend, wäre die Vorlage sicherlich brauchbar. Als anspruchsvoller Operntext auf anderthalb Stunden gedehnt ist der Stoff jedoch von einer beklagenswerten Dürftigkeit, läßt Spannungen dramatischer Art überhaupt nicht aufkommen, und gibt dem Komponisten höchstens die Möglichkeit, in etlichen lyrischen Szenen sich auszubreiten. Als Bühnenwerk wird dies szenisch verfehlte Stück sich kaum halten können, man sollte aber vielleicht versuchen, Braunfels' wertvolle und schöne Musik durch konzertmäßige Aufführung zu retten, mit Verzicht sowohl auf Szene, wie Tänze, damit die Aufmerksamkeit sich vollständig sammle auf das einzige, was an diesem Werk künstlerisch gewichtig ist, die Partitur. Dieser Musik sich hinzugeben dürfte wohl die Mühen einer sorgfältigen Wiedergabe lohnen. Sie zeigt die Handschrift eines Meisters, hat ausgesprochenen Stil und Charakter, noble Haltung, Reichtum an fesselnden Einfällen und Kunst der Gestaltung. Sie nutzt neuzeitliche Anregungen genügend, um als zeitgemäß zu wirken, verfällt jedoch niemals in bloßen modernen Snobismus, gibt der faßlichen, klar profilierten melodischen Linie was ihr gebührt, verliert sich nicht in eine Geheimwissenschaft, sondern ist allgemein verständlich und eindringlich, auch für diejenigen, die nicht modernsten Geistes voll sind. *Dr. Stiedry*, der ausgezeichnete Leiter der Aufführung, hatte das Wesen der Partitur klar erkannt und dirigierte mit voller Autorität und geistiger Überlegenheit. Für die Galathea hätte sich der Komponist keine vollendetere Interpretin wünschen können, als *Maria Ivogün*, deren Anmut der Erscheinung, zauberhafte Schönheit und mühelos erscheinende Leichtigkeit des virtuosen Ziergesanges in der gesanglich überaus anspruchsvollen Partie Triumphe feiern konnten. Für den Riesen *Polyphem* bot *Ludwig Hofmann* die Kraft seiner Stimme und die Wucht seiner körperlichen Erscheinung auf. Den Acis gab *Paul Feher*, ohne an Eindringlichkeit und Kunst seinen beiden genannten Partnern gleichzukommen. Mit der undankbaren Aufgabe, zu einem szenisch wirkungslosen Stück Szenerie zu entwerfen fand, sich *Emil Preetorius* mit Anstand ab.

Mit Galathea zusammengekoppelt — ein fürwahr ungleiches Paar — hatte man »*Lord Spleen*«, eine kleine komische Oper von *Mark Lothar*. Das Textbuch von *Hugo F. Königsgarten* behandelt »Die Geschichte von lärmscheuen Mann«, frei nach einem Lustspiel von Ben Jonson. Man muß dem Librettisten bescheinigen, daß er im Bereich der modernen Theatralik fleißig Umschau gehalten hat. Er nimmt z. B. ad notam, daß man kürzlich mit Glück den alten Ben Jonson aus der Shakespeare-Zeit wieder neu entdeckt hat, er hat beobachtet, daß farcenhafte Komödie in der Mode ist, daß der Jazzfimmel samt Groteske, Burleske, Parodistik noch immer Trumpf zu sein scheint. Er fügt noch fesche Sportgirls und Akrobatik kinzu und meint, die Entfesselung der ganzen Skala modernsten technischen Lärms müsse wohl ungeheuer effektvoll sein. Auch an etlichen wirksamen Pointen in Busonis »Arlecchino« ist er nicht achtlos vorbeigegangen. So richtet er eine alte Komödie des Ben Jonson neu ein, auf 1931 frisiert, und macht aus einer nicht üblen komischen Grundidee ein etwas närrisches Possenspiel. Der erfreulichere Teil ist die Musik des jungen *Mark Lothar*. Es ist ihm freilich nicht gelungen, aus dem possenhaften Stück eine komische Oper von Haltung und Gehalt zu machen, aber er zeigt doch ein recht beachtenswertes Talent charakteristischer, melodischer Erfindung, viel muntere Laune, die Gabe, mit leichten, hübschen Einfällen angenehm zu unterhalten, auch eine durchaus respektable Geschicklichkeit in der Verwendung der musikalischen Mittel , in Harmonik, orchestraler Farbengebung, in wirkungsvollem Aufbau. In summa also ein nicht unbeträchtliches Können, das man nur wünschte im Dienste wahrhaft künstlerischer Aufgaben zu finden, nicht angewendet in einer groben Spekulation auf den verödeten, schlechten Geschmack des großen Publikums. Leider straft die Wirklichkeit solche kritischen Erwägungen und Ermahnungen Lügen. Das Publikum nahm nicht nur keinen Anstoß an der groben Posse, sondern war geradezu begeistert und erzwang, auch bei den Wiederholungen der Aufführung, im stärksten Gegensatz zur fast

einstimmigen Meinung der Berliner Kritik »Lord Spleen« einen vollen Erfolg. Die Aufführung milderte nicht, sondern unterstrich noch den possenhaften Revuecharakter des Stückes in knalliger Aufmachung. Musikalisch war unter *Dr. Stiedrys* Leitung alles in bester Ordnung. *Josef Burgwinkel* machte aus der grotesken Figur des griesgrämigen, lärmscheuen Lord Spleen, was zu machen war. *Maria Ivogün* als Georgette hatte eine ihrem Wesen wenig gemäße possenhafte Rolle zu spielen, gab aber gesanglich viel reizvolles. *Björn Talén, Hüsch, Feher, Steier, Pechner, Sauer* bemühten sich mit mehr oder weniger Erfolg um die Grundnote des Stückes, lärmhaften Trubel.

In der Staatsoper Unter den Linden gab man zum ersten Male *Johann Strauß' »Eine Nacht in Venedig«* in der hier übrigens schon bekannten musikalischen Neubearbeitung von *Erich Wolfgang Korngold*, mit neuen Versen von *Ernst Marischka.* Es war ein gelungener Abend, an dem die besten Kräfte der Staatsoper beteiligt waren. *Kleiber* am Direktionspult brachte mit feinstem Klangsinn die beschwingten Rhythmen der mit Frohsinn erfüllten Partitur zur Geltung. Leider konnte auch die Neubearbeitung die wenig fesselnde und dürftige Handlung nicht anziehender machen; die bezaubernde Straußsche Musik musiziert des öfteren sozusagen ins Leere hinein. *Lotte Schöne, Tilly de Garmo* gewannen das Ohr ihres Publikums durch gesangliche Feinheiten, Anmut, frohe Laune, *Margarete Arndt-Ober* überraschte durch Komik großen Stils, und auch die Männer *Helge Roswaenge, Laufkötter, Henke, Gallos* taten sich löblich hervor. Ein Glanzstück *Rudolf von Labans* Balletteinlage im dritten Akt. Für die farbenfrohe und bewegliche Inszenierung und Ausstattung zeichnen *Carl Hagemann* und *Leo Pasetti* verantwortlich.

In der *Kroll*-Oper wurde *Puccinis »Butterfly«* neuinszeniert zum ersten Male gegeben. Das erfreulichste Erlebnis dieser Aufführung war die Darstellung der Butterfly durch *Jarmila Novotna*, die sich als Sängerin wie als Schauspielerin auszeichnete und die Aufmerksamkeit der Hörerschaft dauernd fesselte. Ihrer schönen Leistung nur zum Teil gleichwertig war der Linkerton des jungen amerikanischen Tenoristen *Kullmann*, der über hervorragende stimmliche Mittel verfügt, als Darsteller jedoch einstweilen hinter seiner gewandteren Partnerin zurücksteht. Sehr sympathisch auch der Konsul Sharpless, in *Matthieu Ahlersmeyers* vornehmer Darstellung. *Zemlinsky* dirigierte mit Präzision, ohne den zärtlich gefühlvollen Ton der Puccinischen Musik immer überzeugend zu treffen. *Moholy-Nagys* Bühnenbild wurde diesmal der gewohnten kubistischen Sachlichkeit untreu und schwelgte in landschaftlichem Aspekt, ein ganzes Panorama der japanischen Stadt, des Meeres, der Küste aufrollend, in einer seltsamen, wohl als japanisch beabsichtigten Perspektive, bildlich jedoch nicht ohne Reiz.

Hugo Leichtentritt

KONZERTE

Klemperers Sinfoniekonzerte, so wenige ihrer auch angesetzt sind, geben in ihrer Gesamtheit einen charakteristischen Ausschnitt jüngster Musikentwicklung. Wer dieser mit Interesse folgt, für den war das vierte eines der bedeutsamsten, das mit der *Erstaufführung der »Symphonie de psaumes«* von Strawinskij wieder einmal unternehmend ins Problematische vorstieß. Strawinskij hat bei allerKühnheit den Blick für das musikalisch Mögliche, wenn er Neuland betritt. Zumindest sichert er sich und seinen Hörern irgendwie eine Verbindung mit festem Boden. Dieses neue Chorwerk mit Orchester, das Psalmentexte in lateinischer Sprache verwendet, knüpft an den Gregorianischen Choral an, ohne ihn zu benutzen, psalmodiert, um über die Grenzen des Psalmodierens hinauszukommen. Sonderbar, was da in bewußter Archaisierung aus der Messe eines frühen Niederländers stammen könnte, im ersten und zweiten Satz wie Kühle und Feierlichkeit gotischer Dome berührt, ist bei genauerem Hineinhören ein Weiterentwickeln jener musikalischen Objektivität, die Strawinskij sucht und dort noch in Reinkultur vorfand, eine Objektivität, die nicht mit Primitivität identisch ist. Es ist die »Sphäre denkmalhafter Allgemeingültigkeit«, die das Ich nicht ins Werk hinein — sondern ihm gegenüberstellt. Von hier aus geht Strawinskij einen Weg, den die katholische Kirche jahrhundertelang anstrebte, den Palestrina wies, zur kirchlichen Zweck- oder Gebrauchsmusik, die durch subjektiven Einschlag nicht Selbstzweck wurde. Im Finalsatz, einem Laudate,wird auch bei Strawinskij der uralte Konflikt lebendig, wird die Lösung des Problems gefährdet. Es jubelt im Chorus auf, vielleicht zuerst noch in Massensuggestion, in Allgemeingültigkeit; im geistig verfeinerten, im ekstatisch empfangenen Melos aber *muß* ein

Subjektives wirksam werden, hört das Problem auf, Problem zu sein, unterscheiden nur noch die Hemmungen der Zeit und des Individuums. Strawinskij gehört zu jenem Schaffenstyp, den nicht die Idee an sich, sondern die jedesmalige Neuheit und Andersartigkeit der Idee zum Schaffen reizt.

Der gleiche Wechsel im Ablauf, von der Gefühlskühle, die man für Objektivität hält, bis zur wärmer werdenden Stimmung, ist in der dreisätzigen Sinfonie des jungen Russen *Lopatnikoff* zu beobachten. *Bruno Walter* machte sie in seinem fünften Sinfoniekonzert; vielleicht zuerst aus Dirigentenpflicht, sie liegt an den Grenzen seines Gefühlsbereiches, dem Musikanten aber sicherlich neue, positive Erkenntnis und Bereicherung bringend. Es ist Jugendfrische in dem Werk, Erfindung, die Schwung hat und kraftbewußt geradeausgeht. Eine Jugend hat es geschaffen, die mit wissenden Augen in die Welt schaut. Wie immer, wenn die Gegenwart das Gefühlsmäßige in den Hintergrund drängt, springt der Rhythmus in den Vordergrund, ohne sich im klanglich Neuen, wie leider so häufig, burlesk oder grotesk vorzukommen. Es ist eine zur Tat entschlossene Musik, Arbeitsrhythmen gehen in Wanderrhythmen über und gelegentlich springt starkes Empfinden im verhalten Besinnlichen auf. Die Form wird übernommen, ihr Inhalt ist neu, junges gegenwärtiges Leben, charakteristisch unsicher im Gefühlswarmen. Die Erwartungen, die man auf die Solistin des Abends, auf die *Giannini* setzte, auf ihre nicht im Dramatischen, sondern im volksmäßig Intimen liegende Kunst, konnten sich in dem dafür viel zu großen Raum der Philharmonie nicht erfüllen.

Das vorletzte in der Reihe der *Furtwängler-Konzerte* brachte außer Schuberts unvergänglich schöner C-dur-Sinfonie Debussys Prélude à »L'après-midi d'un faune« und eine Suite für Violine und Orchester von Tanejeff, Musik, die vor einigen Jahrzehnten gleichzeitig in Frankreich und Rußland entstand, trotzdem aber nichts Gemeinsames hat. Man sollte sogar nach diesem Konzert beide Werke nicht in einem Atem nennen. Das Prélude kam vor etwa zwanzig Jahren als Stilprobe des französischen Impressionismus erstmalig nach Berlin, fand hier, wie auch in Paris, eine kühle Aufnahme und wird heute mit Recht als das gelungenste Beispiel dieser Sonderrichtung verehrt. Furtwängler liegt diese Art musikalischer Bildmalerei. Ohne gefühlsmäßig zu übertreiben, nur zuweilen etwas genießerisch langsam, schafft er mit leichter Hand im Orchester jenes Fluidum, das den seltsam zartempfindenden, flöteblasenden Faun in seinen sinnlichen Träumen glaubhaft macht. Tanejeffs Suite, dessen Solopartie *Kulenkampff* mit einer Hingabe spielte, die eine gehaltvollere Substanz verdient hätte, kennzeichnet sich durch jene Ekstase, die innerlich schwächlicher Haltung entspringt und daneben durch eine trockene, fast mürrische Kontrapunktik, die zur Verehrung seines Lehrers Tschaikowskij in schroffem Gegensatz steht.

Die *Bartok-Erstaufführung*, »Zwei Rhapsodien (Volkstänze für Violine und Orchester«), die *Oskar Fried* mit dem Funkorchester herausbrachte, war nicht Dienst am Komponisten, und damit nicht Dienst an der neuen Musik. Im Gegenteil, die unzulänglich vorbereitete Aufführung kann dem Komponisten, mehr noch dem neuen Musikwillen nur schaden. Das dirigentisch und solistisch schwierige Werk, *Maurits van den Berg* spielte in ständigem Kampf mit dem Orchester die Solovioline, ist, wie die meisten Werke Bartoks, bahnbrechend für das Streben, die Kunst des Konzertsaals durch Einbeziehung der Volkskunst wieder gesunden zu lassen. Was Bartok als Ungar versucht, versuchte Janacek als Tscheche, nimmt Strawinskij als Russe auf. Leider haben wir bei uns keine ernsthafte Parallele dazu, obwohl sie in dieser Wirrnis Halt und Weg bedeuten könnte. Das salonhaft Süßliche, das der Welt seit Jahrzehnten als »Ungarisch« aufgespielt wird, verwirft Bartok, verbieten die echten ungarischen Volkslieder und -tänze von selbst. Leider konnte der volkstümliche Untergrund in dieser Darstellung dem Rundfunkhörer nicht begreiflich werden.

Der große Cellist *Casals*, der Stolz Spaniens, stand diesmal aus physischem Unvermögen nicht auf der Höhe seines Könnens. Nur mit größter Selbstbeherrschung konnte er sein Programm, darunter Beethovens A-dur-Sonate und Bachs unbegleitete Suite in G-dur, erledigen. Langanhaltender Beifall brachte das Mitgefühl der Hörer und ihren Dank für das tapfere Verhalten in diesem Mißgeschick zum Ausdruck.

Oftgesagtes muß wiederholt werden: *Hubermans* feinnuancierte Geigenkunst, aufgezeigt an Beethovens dynamisch sensibler G-dur-Sonate, dem Grave und der Fuge der ausgesprochen kammermusikalischen a-moll-Sonate Bachs, gehört nicht in die Philharmonie. Nur das vordere Drittel der Sitzreihen hat den

ungeschmälerten Genuß seines schönen Spiels, die übrigen, auf den minder teuren Plätzen haben das Nachsehen. — Frankreichs größter Pianist, *Cortot*, und sein geschätztester Geiger, *Jacques Thibaud*, konzertierten in Berlin. Cortot zeigte sich zuerst auf seinem Spezialgebiet, als Chopininterpret. In einem zweiten Konzert spielten beide Brahms, Mozart, Debussy und Franck. Der Beethovensaal war jedesmal ausverkauft. Man hatte Cortot in sensationeller Weise als hermeneutischen Dichterpianisten lanziert. Die Sensation wandelte sich auf dem Podium zum großen künstlerischen Ereignis. Die hermeneutischen Deutungsversuche, die auf dem Programm standen, wurden aus starkplastischem, bis in unmittelbare Chopinnähe vordringendem Spiel begreiflich, waren aber nicht die Hauptsache, störten nicht einmal. Cortot ist zuerst ein genialer Pianist, ein einseitig genialer. Im Zusammenspiel mit Thibaud streifte er wie dieser nie das Salonhafte, überfeinerte aber mit eminenter Technik eine Mozartsonate. Das Kernzerfasernde im Melos Debussys meldete sich an, das Sehen der Musik, die Bildmalerei, die dem Klanglichen das Melodische zum Opfer bringt. Auf diesem Gebiet des impressionistisch Intuitiven waren beide Franzosen von einer Größe, die alle bisherigen Debussy-Darstellungen in den Schatten stellte. Das Gegenständlichmachen des musikalischen Ausdrucks scheint zur französischen Mentalität zu gehören. Alle Ausdrucksgeheimnisse der Bewegung werden schöpferisch nutzbar gemacht; malende Klänge mußten die beiden Instrumente hergeben, die man ihnen bisher nicht zugetraut hatte. Den Beschluß machte die schönheitsgetränkte, in gelassener Heiterkeit daherkommende Sonate ihres Landsmannes César Franck, die in Frankreich geradezu als *die* Sonate verehrt wird. — Im zweiten Konzert *Edwin Fischers* hatte man Gelegenheit, den Bach- und Beethovenspieler auch einmal als Schumann- und Chopininterpreten zu bewundern. Die Hemmungen, die sich der Pianist im ersten Stück entsagungsbereit auferlegte, glich er im zweiten draufgängerisch und schnell entzündet wieder aus. — Madame *Cahier* trieb es, noch einmal jene Mahler-Lieder zu singen, die einst, zusammen mit dem »Urlicht« in Mahlers Zweiter, dazu beitrugen, ihren Weltruf zu begründen. Ihre noch immer überragende Gestaltungskraft riß die Hörer wie einst zur Bewunderung hin, zumal *Bruno Walter*, der Mahlerdirigent, am Flügel saß und den Vortrag durch eine heute selten gewordene Begleitkunst stützte. — Die Sängerin *Edith Wolf* verfügt über einen leicht ansprechenden Sopran, doch bedarf ihr Liedvortrag noch eingehenden Studiums. — *Paul Lohmann* hat sich durchgerungen und durchgesungen. Seine musikalisch feinwägende und geistig durchdringende Art der Darstellung gibt jedem Liede das besondere Gesicht. — Das *Budapester Trio*, durchweg hohes Niveau haltende Künstler, bewies sich am wertvollsten in Malipieros Sonata a tre, Musik, die auf Tektonik verzichtet, zahlreiche, zuweilen glänzende, aber auch banale Einfälle fast zusammenhanglos aufreiht und wie ein schlechtarrangiertes Feuerwerk verpufft. — Die relativ feste Haltung, die der Geiger *Francis Aranyi* in einer Sonate für Solovioline von Bach aufgebracht hatte, ging ihm im Virtuosen der Symphonie Espagnole von Lalo, sonst seine starke Seite darstellend, wieder verloren. Durch straffe Rhythmisierung suchte *Michael Taube* vom Flügel her auszugleichen.

Otto Steinhagen

Orchester und Solisten

Als Vorfeier zum 60. Geburtstag von *Leo Blech* hat *Erich Kleiber* in seinem letzten Opernhaus-Konzert seinem Kollegen mit zwei Werken gehuldigt, mit der sinfonischen Dichtung »Waldwanderung«, einem tonmalerisch reizvollen Stück, und mit dem vom Frauenchor der Staatsoper klangschön durchgeführten, dreistimmigen Chorsatz »Von den Englein«. Hoffentlich erinnert sich die Intendanz am 21. April daran, daß Blech außer dem manchmal gespielten Einakter »Versiegelt« noch »Das war ich« und den abendfüllenden »Rappelkopf« geschrieben hat. Es sind nicht nur Werke eines theaterkundigen Mannes, sondern auch eines einfallsreichen, etwa auf der Entwicklungslinie Humperdincks sich haltenden, zur feineren Volksoper tendierenden Musikers.

Die *Dresdener* Staatskapelle war in Berlin und spielte vor einem durch Anschluß der Radiohörer weitgezogenen, lebhaft interessierten Publikumskreis. An der Durchführung der Mozart - Beethoven - Brahms - Folge erkannte man, daß die berühmte Kapelle unter Leitung *Fritz Buschs* ihre alte Tradition in Ehren bewahrt, technisch zuverlässig und musikalisch geradlinig unsere Meisterwerke aufbaut. Der mit einem Mozart-Konzert dabei mitwirkende Pianist *M. Horszowski* entsprach allerdings nur dem Mittelmaß Berliner Ansprüche an einen Solisten im repräsentativen Rahmen

der Philharmonie. Sein Mozart blieb in der Gestalt indifferent.

Im vierten *Unger*-Konzert wurde, nach der voraufgehenden, von Dr. Unger frisch und feinziselierten »Athalia«-Ouvertüre von Mendelssohn, der künstlerische Höhepunkt des Abends im Chopinschen f-moll-Konzert erreicht, das *Ignaz Friedman* solistisch brillant betreute und zu einer im Nerv echt beseelten, instrumentalen Kostbarkeit machte. Die ebenfalls mit Solovorträgen verpflichtete russische Altistin *Nina Karius* lernte ich erst an ihrem eigenen Abend als stimmbegabte, hochmusikalisch gestaltende Sängerin kennen. — Die Dirigentin *Antonia Brico* erzielte am Pult der Philharmoniker diesmal nicht den unangefochtenen Erfolg ihres vorjährigen Erstauftretens. Sie begann mit der, über ihre formgestaltende Kraft hinausgehenden Dritten von Brahms, begleitete dann sehr geschickt die mit Händel-Arien glänzend hervortretende Altistin Eva Liebenberg und soll dann verhältnismäßig gut mit dem »Zarathustra« von R. Strauß abgeschlossen haben.

Konzerte des Berliner Sinfonieorchesters. Im dritten seiner Sonderkonzerte brachte Dr. *Kunwald* eine »Sinfonietta giocosa« von *Arnold Ebel* als Neuheit heraus. Ein dreisätziges, formal glattes und wirksam instrumentiertes Stück, das in seiner burschikosen Populartendenz vielleicht manchmal etwas in die bedenkliche Nähe trivialer Allerweltsmusik gerät, immerhin aber als akzeptable, ja dankbare »Gebrauchsmusik« zweckhaften Wert hat, für Ebel selbst aber wohl der bisher stärkste Schritt einer Lösung von seinen ihn früher hemmenden Vorbildern Brahms und Bruch ist. An demselben Abend hörte man noch im Mozartschen G-dur-Konzert die ungewöhnlich begabte und überlegen spielende Genfer Geigerin *Blanche Honegger.* — Das Sinfonieorchester bot wieder in seinen Sonntagskonzerten wechselnden Dirigenten Gelegenheit, in Berlin sich einzuführen. Es spielte in einem Sonderkonzert für den Bechstein-Stipendienfonds unter dem tüchtigen Chormeister des Berliner Rundfunks, *Maximilian Albrecht*, der für die sinfonische Form von Schubert und Beethoven bemerkbare Dispositionskraft aufzuwenden vermochte.

Die Intendanz der Städtischen Oper hat für die Not der vielen brotlosen Orchestermusiker ein Einsehen gehabt und schon zweimal eine Sonntags-Matinee für ein aus arbeitslosen Musikern zusammengesetztes Massenorchester im Charlottenburger Opernhaus veranstaltet. Im glänzend besuchten ersten Konzert dirigierte Dr. *Stiedry* ausschließlich Beethoven, spielte *Leonid Kreutzer* das Es-dur-Konzert; im zweiten waren *Paul Breisach* und Dr. *Singer* (Berliner Ärzte-Chor) die bereitwilligen Helfer der Veranstaltung. Unter den schwierigen Umständen betrachtet, hielten sich die Darbietungen auf annehmbarer Leistungshöhe.

Kammermusik

Das *Busch*-Trio vermittelte einen der eindrucksvollsten kammermusikalischen Genüsse der letzten Wochen mit dem Regerschen e-moll-Trio op. 102. Keine leichte Aufgabe, die barocke Ausdehnung dieses »Allegro moderato, ma con passione« architektonisch straff zu fassen, die Phantastik des »Allegretto«, die erdendunkle Melancholie des »Largo« dazu in abgestimmte und doch starke Gegensatzbeleuchtung zu bringen. Der etwas abgenutzte Ausdruck Vitalität der Wirkung war hier voll gerechtfertigt. Das *Klingler*-Quartett beendete mit dem fünften und sechsten Abend seinen großzügig angelegten, in der Durchführung akademisch gediegen gehaltenen Beethoven-Zyklus. — Der letzte Kammermusik-Abend von *M. Mayer-Mahr* erfreute sich regen Zuspruchs. Angesehene Berliner Künstler wie Wittenberg (Violine), Mahlke (Viola), Stegman (Cello), Poike (Kontrabaß) und die Kammersängerin *Mysz-Gmeiner* unterstützten den Veranstalter bei der vorzüglichen Wiedergabe von Brahms und Schubert. — Auch ein im Niveau erstaunlich guter Sonaten-Abend von *Anita Sujovolsky* und *Leonard Shure* blieb in der Erinnerung haften.

Einige Violin-Abende von vorwiegend solistischem Charakter. *Zlatko Balokowic* hat die technische Bravour und den großen Ton des geborenen Solisten. Auch das Zigeunerische dazu, das ihn indessen hindert, einen Formschöpfer wie Bach in kühler Strenge der Linie, in entsinnlichter Tonschönheit rein hinzustellen. Bei der G-dur-Sonate op. 78 von Brahms war seine Art besser am Platz. — Der junge *Cyrill Kopatschka* gab unverkennbare Anzeichen seiner naturhaften Violinbegabung zu spüren. Sein technisches Vermögen blieb aber einstweilen noch hinter dem großen musikalischen Wollen zurück. Ähnlich scheint es mit *Minna Krokowsky* bestellt zu sein, die den Griff und Ton des Geigentalentes besitzt, aber noch keine ganz ausreichende, zuverlässige Technik. — Die

mit kalter Sicherheit spielende junge *Kerttu Wanne* hingegen weiß nicht zu erwärmen, spielt beispielsweise das Mendelssohn-Konzert mit seltsam unweiblicher, etüdenhafter Trokkenheit. Sie ist in seelischen Bezirken bisher wohl noch von tieferen Erlebnissen verschont geblieben.

Klavierspiel und Gesang

Die noch immer überwiegende Zahl der Klavier-Abende verdeckt nicht, verstärkt vielmehr das Bild einer schon seit Jahren bestehenden Stagnation des öffentlichen Solospiels. Der Impressionismus, letzter, artistisch verfeinerter Ausläufer der Romantik, gab der Klaviermusik der Vorkriegsjahre noch den letzten Antrieb. Die neue Musik brachte für Klavier so gut wie nichts hervor, jedenfalls nichts im Stilsinne Wegweisendes. Arnold Schönbergs tastenabgewandte, dem konzertanten Spieltrieb ferne Klaviermusik, die letzthin *Else C. Kraus* mit opferbereitem Mut und unerhört einsichtiger Konzentrationskraft einmal im Zusammenhange einem Kreis von Fachinteressenten vorführte, ist sicherlich als Produktion eines Außenseiters wertvoll und auch für die Moderne allgemein anregend gewesen. Aber eine neue Klavierkunst daraus zu erhoffen, dürfte selbst der unkritische Enthusiast nicht wagen wollen.
So erlebt denn der berufsmäßige Konzert läufer die Wiederkehr fast stereotyp gewordener Klavierprogramme aus historisch schon versunkenen Epochen. Zwar, wenn ein *Artur Schnabel* vor Tausenden von Volksbühnenmitgliedern Mozart, Beethoven und Brahms in neuzeitlicher, schlichter Objektivität hinstellt, wenn *Frederick Lamond* an vier Abenden mit homogener Energie und Einfühlungsnähe die Welt Beethovens groß aufbaut, wenn *Alfred Cortot* und *Ignaz Friedman*, jeder mit persönlichkeitsvoller Berechtigung, Chopin wieder echt erstehen lassen, wenn alle diese großen Künstler einem sichtbar großen Bedürfnis entgegenkommen, so erfüllen sie gewiß einen edlen Dienst am Klavierwerk. Doch es ist schon Stilkunst geworden, keine schöpferische Tat mehr zu nennen. Die produktive Lebendigkeit der Klavier-Abende hat mangels neuer, wirklich gegenwärtiger Klaviermusik aufgehört. Schuld der Komponisten? Ach, vielleicht handeln sie in ihrem Instinkt, das Beste ihrer Einfälle nicht mehr dem Klavier anzuvertrauen, doch einer höheren, historischen Notwendigkeit!
Bei minder großen Künstlern, wie den genannten und *Wilhelm Backhaus*, dessen klassisch klare und schöne Wiedergabe von Bach, Beethoven, Brahms und Chopin man inmitten einer gewaltigen Hörerschar wieder genießen durfte, bei den mittleren Könnern und der begabten Jugend, wirkt dieAbwerkelung der regelmäßig wiederkehrenden Meisterwerke manchmal fast peinlich. Es ist schon hervortretende Gestaltungsenergie nötig, wie bei dem jungen Wiener *Stephan Bergmann*, oder gefestigte, mit Musikalität geführte Tastenkunst, wie bei *Peter Speiser*, um ein oft gehörtes Normalprogramm wieder mit einigem Genuß zu empfangen. *Hermann Hoppe* hatte mit Klaviersachen von S. Bortkiewicz (und einer von mir nicht mehr erwischten Novität von L. Penzlin) wenigstens die gute Absicht auf Belebung der Vortragsreihe, wenngleich die reichlich salonhafte Nachromantik von Bortkiewicz für unser Gegenwartsgefühl nicht als neu gelten mag. Mit dieser Veranstaltung kollidierte die von *Johannes Strauß*, der kleine Sachen von Karl Wiener, Conrad Beck und Guido Pannain als anreizende Bonmots seinem sonst nicht sehr aufregenden Programm beigegeben hatte.
Das wie stets solide fundierte, geistig konzentrierte Spiel von *Alice Landolt*, die heute schon ganz gesammelte und gereifte Kraft von *Luise Gmeiner* und die kapriziöse Gefälligkeit von *Gertraud Dirrigl* (Schumann: Carneval) sind mit Hochachtung zu nennen. Zwei Französinnen, *Eunice Norton* und *Clara Haskil*, erwiesen sich in ihrer Virtuosität und subtilster Formgebung als bemerkenswerte, wesensähnliche Erscheinungen. Eine für ein junges Mädchen ungewöhnliche Leistungsfähigkeit zeigte *Rosa Etkin* mit der Bewältigung der Goldberg-Variationen Bachs neben anspruchsvollen Sachen von Schumann und Chopin.

*

Kleine Sänger-Nachlese zum Schluß. Unser beliebter Rundfunktenor *Joseph Schmidt* braucht zur Hebung seiner Popularität kaum die Bestätigung der Fachpresse, daß er ein geschulter, geschmackvoll stilisierender Künstler ist. Der sattklingende, altdunkle Mezzosopran von *Julie de Stuers* kam auch im letzten Konzert prachtvoll zur Geltung, sowohl einer Gruppe russischer Gesänge, wie stilfein vorgetragenen Neuheiten von Ravel vorteilhaft zugute. *Dolores Roya* und *Marianne Schröder* endlich sind stimmtalentierte, im künstlerischen Formvermögen aber noch werdende Anwärterinnen des Erfolges.

Karl Westermeyer

OPER

DARMSTADT: Seit Weihnachten herrschte ziemliche Ebbe. Da es nämlich nicht gelang, der durch Erkrankung bzw. Nichtverwendung eines Tenors entstandenen Schwierigkeiten Herr zu werden, konnte kaum ein normaler Spielplan in Gang gebracht werden. Andererseits war man auch durch die den Apparat sehr belastenden Vorbereitungen zu *Bergs* »*Wozzeck*« zeitweise lahmgelegt. Doch vermochte schließlich die sehr eindrucksvolle Aufführung dieser Oper, dank der einfühlsamen Regie Mordos, der starken Bildwirkung der Szene (Schenk von Trapp), und der Intensität der musikalischen Führung Böhms, die Mühe zu lohnen. Am wirkungsvollsten schien das bekanntlich die ergreifende Dichtung Büchners wörtlich vertonende Werk in den visionären Partien und unheimlichen Naturstimmungen, wo die dissonierenden, atonalen Ausdrucksmittel als Klangimpression am besten mit dem Vorwurf sich zu decken vermochten, während man zu den von Berg konsequent in die Oper eingeführten absoluten Instrumentalformen weniger unmittelbar Fühlung fand. *Hermann Kaiser*

DESSAU: 150 Jahre sind verflossen, seit *Mozart* seinen für den Münchener Fasching von 1781 geschriebenen »Idomeneus« unter jubelndem Beifall aufführen durfte. Mehrfach hat man versucht, das so bald nach seiner Entstehung in Vergessenheit geratene Werk wieder zum Leben zu erwecken, immer vergeblich. Dieses Erinnerungsjahr hat zwei deutsche Musiker zu gleichem Beginnen auf den Plan gerufen: Richard Strauß und der Dessauer Generalmusikdirektor Arthur Rother haben das Werk in Neubearbeitungen herausgebracht, und die Rothersche Fassung hat am 19. Februar im Friedrichtheater die Erstaufführung erlebt.

Rother ist zunächst den spürbarsten Schwächen des Textbuches zu Leibe gegangen. Er hat ein paar vollkommen überflüssige Arien ausgemerzt, aus den Rezitativen alles uns Heutigen Unverständliche gestrichen und die recht unwesentliche, aber überaus lang geratene Partie des Arbaces auf ein Minimum reduziert. Zwei Arien wurden verpflanzt, und der musikalisch recht schwach geratene Schlußchor wurde durch eine Wiederholung des Lobgesanges an Poseidon aus dem ersten Akt ersetzt. Musikalisch ist die wichtigste Änderung die Instrumentierung der Secco-Rezitative, die übrigens auch ein besonderes Merkmal der Straußschen Bearbeitung darstellt und dort den ganzen Farbenreichtum der Straußschen Palette zeigt, während Rother sich streng im Stile des bereits Vorhandenen bewegt. Die Aufführung unter Rothers musikalischer Leitung ließ den blühenden Reichtum dieser Mozartschen Musik sich voll entwickeln. Es war einfach ein Schwelgen in Musik, das alle Hörer empfinden ließ, wie groß der Verlust wäre, wenn es nun nicht doch noch gelänge, durch eine der heutigen Bearbeitungen dem Werke die Bühne dauernd zu erobern. *Max Melchert*

FRANKFURT a. M.: Die Beziehungen zwischen der Frankfurter Oper und den Bühnenwerken *Strawinskijs* sind nie sehr glücklich gewesen. Sie kamen zu spät und stets vereinzelt, so daß ihnen die Wirkung vorenthalten blieb, die ihnen gebührt, mag man sich zur Gesamtfigur Strawinskij stellen, wie man will. »Pulcinella« erschien seinerzeit in einer recht verunglückten Inszenierung, »Petruschka« gleichsam unter der Hand; das Hauptwerk der früheren Periode, das *Sacre du Printemps* hat nun auch nicht mehr Glück gehabt. Man versäumte wieder, einen ganzen Strawinskijabend zu bilden, der den Dingen ihr rechtes Gewicht gegeben hätte; statt dessen spannte man das Sacre mit zwei harmlosen Balletten zusammen, die ihm beim breiten Publikum den Erfolg stehlen und beim ernsten das Werk kompromittieren. Zudem hat die Choreographie sich wieder nicht bewährt. *Marion Hermann*, die übrigens das Opfer selbst, und überaus wirksam, tanzte, hat gewiß gute Intentionen; will das Ballett entkitschen: statt der verlorenen Ornamente sinnvolle Konstruktionen setzen. Aber das ist hier noch nicht gelungen. Das Material des Bewegungschores erwies sich als zu starr und ungefüg für den rhythmischen Reichtum der Musik; zudem brachte der Widerstand gegen alle pantomimische Deutung das unerhört folgerecht gebaute Stück, bis auf jenen Schlußtanz, um jede dramatische Spannung und fügte im Leeren einen Tanz an den anderen: ein urgeschichtliches Turnfest. Vergebens ließ da die Musik die Erde erzittern; vergebens stellte *Lindemann* die immer noch sehr schwierige Partitur überaus sicher und eindringlich dar. Das Publikum blieb ohne jede Ahnung: der Start war verfehlt. Trotzdem muß man dankbar sein, dem Sacre überhaupt auf der Bühne zu begegnen: denn bloß

getanzt findet es seine Melodie, die in der Musik so zwingend ausgespart ward, daß das Auge sie richtig ergänzt, selbst wenn ihm so Bescheidenes geboten wird wie hier. — Es folgte der »Liebeszauber« von *Falla*, recht hübsche, ballettsichere, aber reichlich kunstgewerbliche Musik; von Marion Hermann anmutig geboten; wobei das vielgeschmähte alte Ballett sich immer noch als beweglicheres Instrument erwies als die anspruchsvolle Gruppe. Den Schluß machte die »Scheherezade« von *Rimskij-Korssakoff*, die man einem nun wirklich ersparen dürfte; dünne Musik, die auch artistisch keineswegs das Niveau behauptet, das man ihr nachrühmt; dazu eine Tanzaktion, die notwendig allen Kitsch wieder heraufführt, dem man im Sacre so asketisch sich widersetzte.

Theodor Wiesengrund-Adorno

HAMBURG: Das Stadttheater beginnt erst in der zweiten Winterhälfte mehr Premieren-Rührigkeit zu zeigen. Nach Pick-Mangiagallis »Küsse und Keile« brachte man *Rezniceks* Einakter »Spiel oder Ernst?« Nur im Stoff sucht sich Reznicek den Absichten eines modernen Opernstils anzuschließen, rein musikalisch betritt er — wer würde es von dem 70 jährigen Komponisten noch erwarten wollen? — keine neuzeitlichen Wege. Routine und Geschmack ersetzen in der knapp und streng kammermusikalisch gehaltenen, stark parodistisch eingestellten Musik die Erfindung. Das anspruchslose Werkchen fand, von Leopold Sachse inszeniert, von Paul Kötter, Jos. Groenen, H. Siegel, Maria Hussa, Sophie Bock dargestellt, lebhaften Erfolg. In neuer (?) Einstudierung kam *Korngolds* »Violanta« heraus, von Egon Pollak dirigiert, der nach allzu langem und allzu bereitwillig gewährtem Amerikaurlaub wieder sein Amt antrat. Das Frühwerk Korngolds fesselt jetzt mehr retrospektiv, mit seinem übersteigerten und heute unzeitgemäß gewordenen, von Strauß und Puccini herkommenden romantischen Prunkstil, der später in der »Toten Stadt« zu größerer Blüte gedieh. Erstaunlich bleibt es als Begabungsdokument des erst 18 jährigen Komponisten. Sonst gab es noch eine nette Neuaufführung von Lortzings »Wildschütz«, in der Regie Tutenbergs; kommende Taten an Premieren und Erstaufführungen werden für die nächsten Monate angekündigt.

Max Broesike-Schoen

MAINZ: Mit einer Neuinszenierung des Freischütz hat die Oper erfolgreich eingesetzt. Trotz dem »Abbau« herrscht das Bestreben, Niveau zu halten. Man »bespielt« auch Worms, Koblenz und Oberstein. Es klingt fast komisch, daß Koblenz von hier aus mit Opern versorgt wird, während die seitherige Koblenzer Oper als »Notgemeinschaft des Koblenzer Stadttheaters« z. B. in Limburg gastiert. *Paul Breisach* war zu Beginn der Spielzeit nochmals erschienen, um sich mit dem Freischütz zu verabschieden. Der Aufführung hat er ein solides Gefüge gegeben, auf dem man weiterbauen kann. Der neue lyrische Tenor *Brandt* sang den Max mit Geist, Empfindung und Geschmack. Das darstellerische Moment überwiegt vorerst noch das Gesangliche. *Eichingers* Kaspar vorzüglich. Für Breisach soll keine erste Kraft mehr angestellt werden. Auf der Suche nach einem dem seitherigen Kapellmeister *Berthold* gleichgestellten Dirigenten ließ man einen Herrn aus Augsburg dirigieren, der aber nicht als Sieger hervorging. Man berief den Breslauer Opernkapellmeister *Kienzl*, der inzwischen als Konzertdirigent in Holland großen Erfolg hatte. Der Intendanz ist mit dem Engagement von *Hana Gorina*, die als Tosca mit absoluter Meisterschaft debütierte, ein Wurf gelungen. Der neu verpflichtete jugendliche Heldentenor *Heilmann* verspricht Zukunft. Intendant *Klitsch* inszenierte Hoffmanns Erzählungen mit modern gesteigerter Ausdruckskunst. *Berthold* dirigierte mit hingebender Sorgfalt. *Brandt* als Hoffmann und *Dippel* als Antonia erfolgreich. Humperdincks »Königskinder« mit *Kienzl* als Dirigent und *Weißleder* als Regisseur fanden begeistertes Echo. In »Mona Lisa« unter Kienzl zeichneten sich *Hana Gorina* und der Baritonist *Larkens* besonders aus. *Ludwig Fischer*

MÜNSTER: Man muß es Direktor Bernau lassen, daß er es verstanden hat, das Interesse des Publikums für das Theater stark zu heben. Die Vorstellungen sind im Gegensatz zu vielen anderen Städten und im Gegensatz zum durchschnittlichen Konzertbesuch recht gut besucht. Während der Spielplan des Schauspiels manches interessante neue Stück bietet, ist der der Oper allzu sehr auf den Geschmack des großen Publikums zugeschnitten. Während eine Operette nach der andern herausgebracht wird, gab es bisher nur eine einzige Erstaufführung: Manon Lescaut von *Puccini*, die dank der gesanglich und darstellerisch hervor-

ragenden Leistungen von Lia Fuldauer und Hermann Simberg in den Hauptrollen unter Leitung von Lang sehr wirkungsvoll dargeboten wurde. Daneben wurden Carmen, Der fliegende Holländer, Waffenschmied, Mignon und Tiefland in sorgfältig einstudierten Aufführungen herausgebracht, in denen außer Lang die Kapellmeister Deutsch und Winkler verdienstreich wirkten und neben den schon vorhin genannten Künstlern sich besonders Zora Bihoy, L. Schepers, Anton Imkamp, Kurt Hampe und S. Urias hervortaten.

Erich Hammacher

NEW YORK: Trotz einiger hervorragender Sänger und Sängerinnen, wie der italienischen Sopranistin *Rosa Ponselle*, der ohne Reklame aus der französischen Provinz kommenden ausgezeichneten Koloratursopranistin *Lily Pons* und der italienischen Tenöre *Lauri-Volpi* und *Gigli*, bleibt unsere Oper eine ziemlich traurige Angelegenheit. Das Metropolitan-Opernhaus selbst mit seiner veralteten Bühne und dem schäbigen Zuschauerraum bleibt immer noch stehen, weil sich die Direktoren nicht über einen geeigneten Bauplatz für das schon längst versprochene neue Opernhaus einigen können. Und weil wir kein neues Opernhaus haben können, bekommen wir auch keine neuen Ausstattungen. Wagners Musikdramen werden immer noch im vormärzlichen Stil aufgeführt. Nur neue Werke sind anständig ausgestattet, und auch diese nicht immer. *Mussorgskijs* »Jahrmarkt zu Sorotschinsky« ist so verständnislos inszeniert worden, daß die Oper durchfallen mußte, auch wenn die Musik packender wäre. *Lattuadas* »Précieuse ridicule« aber wurde durch die schönen Bühnenbilder Robert Redmond Jones' und durch die glänzenden Vertreter der Hauptpartien — des Soprans Lucrezia Bori und des Tenors Armand Tokatyan — zum succès d'estime verholfen.

Den Hauptgrund der Unzufriedenheit bildet das überarbeitete Orchester, das wöchentlich neun Opernvorstellungen hat, Sonntags Konzertdienst versieht und zweimal monatlich die Konzerte der »Gesellschaft der Musikfreunde« ausführt. Bei solchen Zuständen muß auch das beste Orchester versagen, und erstklassig ist das der Metropolitan nie gewesen. Was beim »Tristan« oder der »Götterdämmerung« besonders bei den Blechbläsern passiert, ist für die Hörer kein Vergnügen. Der Dirigent der Wagner-Opern, *Artur Bodanzky*, ist kein besonderer Wagner Schwärmer, und der »Tristan« unter seiner Leistung kann eine höchst langweilige Angelegenheit werden.

Jerome D. Bohm

NÜRNBERG: Nach einer kritischen Debatte im Stadtrat wurde der Zuschuß für die Nürnberger Stadttheater (Opernhaus, Schauspielhaus, Stadttheater Fürth und städtische Sinfoniekonzerte) von 1,7 auf 1,2 Millionen Mark herabgesetzt. Zu Beginn der nächsten Spielzeit ist mit einer Schließung des Stadttheaters Fürth zu rechnen, das zur Zeit noch vom Nürnberger Ensemble bespielt wird. Diese wesentlichen Sparmaßnahmen fordern eine erhebliche Reduzierung des gegenwärtig noch mit zirka 90 Musikern besetzten Orchesters und eine starke Einschränkung des Solopersonals. Die Uraufführung einer Bearbeitung von *Donizettis* »*Lucia*« zeigte, daß der Verfasser Max Ettinger viel ehrliche Mühe am untauglichen Objekt verschwendet hatte. Das Wertvolle an dieser Partitur beschränkt sich nach wie vor auf das große Sextett und die für den Koloraturgesang virtuos herausgeputzte Wahnsinnsarie. Daran konnten auch die teilweise recht brauchbaren Umdichtungen des Textes und die verschiedenen Retuschen der Instrumentation nichts ändern. Der Erfolg des Abends beruhte lediglich auf der glänzenden Leistung der technisch gut gerüsteten Koloratursängerin *Anny van Kruyswyk*. Unter den verschiedenen Neueinstudierungen landläufiger Repertoireopern ragte die der *Puccini*schen »Turandot« in vortrefflicher Besetzung der Hauptrollen (Ingeborg Holmgreen »Turandot«, Hendrik Drost »Kalaf«) hervor. Glucks »Orpheus« in einer manierierten Dekoration von Hans Wildermann, aber eindrucksvoll inszeniert von Otto Rud. Hartmann, war ein großer Abend für Kerstin Thorborg, die neue Altistin, die in dem wertvollen Ensemble der Nürnberger Oper, dank ihrer seltenen Stimmqualität und hohen technischen Kultur, eine führende Rolle einnimmt.

Wilhelm Matthes

ROM: Am 12. Februar fand die Uraufführung der Oper *La bisbetica domata* (Der Widerspenstigen Zähmung) von *Mario Persico* statt. Es ist die erste Vertonung des Shakespearschen Lustspiels in Italien, wo auch die deutsche Oper von Götz nie aufgeführt wurde. Persico ist bis jetzt mit einem Einakter Morenita hervorgetreten, der 1923 seine Uraufführung im Teatro San Carlo in Neapel erlebte. Das Buch der neuen Oper von

Arturo Rossato lehnt sich eng an Shakespeare an. Die Musik wird von Persico selber als eine Fortsetzung des musikalischen Lustspiels bezeichnet, dessen Höhepunkte Verdis Falstaff und Puccinis Gianni Schicchi sind. Mit dieser Erklärung schafft sich Persico ein Alibi für die unleugbare starke Anlehnung an den späten Verdi und Puccini. Angesichts des hochkonservativen Charakters des römischen Publikums, das nicht nur jeden Gedanken an »Zeitoper«, sondern überhaupt jedes Verlassen italienischer Operntradition verwirft, war der liebenswürdigen Musik, die sich als Spätling des Jahrhundertendes präsentiert, der äußere Erfolg durchaus gesichert. Dabei sollen Persicos Vorzüge in der musikalischen Zeichnung der Charaktere namentlich des Petruccio nicht verkannt werden. Daß es sich aber hier um eine grundlegende Hoffnung für die Zukunft des musikalischen Lustspiels auf der italienischen Opernbühne handelt, wie aus den 30 Hervorrufen geschlossen wird, kann vorerst dahingestellt bleiben.

M. Claar

SALZBURG: Trotz der technischen Schwierigkeiten, unter denen die Gastspielopern hier zustande kommen, und der improvisatorischen Art der Vorbereitung finden die Aufführungen reichen Zuspruch. Auf ein sorgfältig studiertes, gut zusammengespieltes Ensemble muß man freilich verzichten. Einzelne tüchtige Sololeistungen suchen diesen Mangel wettzumachen. *Roland Tenschert*

WIEN: Die große Premiere der Hochsaison war »*Der Opernball*«, die ehemals erfolgreiche Operette von *Richard Heuberger*. Die Sache wurde im größten Stil in Angriff genommen, man hat nichts gespart und der schwerfällige Betrieb stand seit Monaten keuchend in Tätigkeit — die Vorstellung, die gerade zurecht kam, um die Festlichkeiten für Mozarts 175. Geburtstag einzuleiten, war ursprünglich als Silvesterscherz projektiert — kurz, man hat sich krampfhaft Mühe gegeben: und das Ergebnis war ein geradezu lähmender Mißerfolg, ein langweiliger Premierenabend, der klarmachen mußte, daß das Operninstitut im besten Zuge ist, auf ein beschämendes geistiges Niveau hinabzugleiten ... Der Opernball gehört zum älteren Operettentyp, der noch auf Sauberkeit der Faktur Wert legte, der sich um eine solide Satztechnik, um kunstvollere Ensemblestücke und Finales bemühte und damit den Zusammenhang mit dem leichteren Operngenre wenigstens im Prinzip aufrecht erhielt. Heuberger ist zudem mit etlichen geschickt nachempfundenen Walzereinfällen zur Stelle, und so ergibt sich ein kunstgewerbliches Produkt, von dem man sagen kann, daß es sich auch heute noch sehr anständig ausnimmt. Aber in die Oper gehört es nicht. Wenn man glaubt, den kommerziellen Betrieb der Wiener Oper durch Operetten sanieren zu können, so ist das nicht nur ein Gedanke bar aller Würde und jeglichen Gefühls für Stil und Geschmack, sondern es ist auch eine kurzsichtige Rechnung. Und noch eins: Opernkünstler sind nicht nur keine Operettenstars, sondern in den meisten Fällen von einer rührenden Hilflosigkeit gegenüber den Erfordernissen des leichtgeschürzten Genres. Allerdings, es wird immer drollig und belustigend sein, wenn etwa Mime im Schlenkerschritt auf mondäne Abenteuer ausgeht, oder wenn ein Trio jugendlich-dramatischer Heroinen Operettenunfug treibt; aber solcher Spaß hat sich in wenigen Minuten erschöpft und für die übrigen zweieinhalb Stunden bleibt die Tatsache bestehen, daß unsere hochmögenden Opernlieblinge im Dialog schwerfällig und unverständlich, im Spiel geniert und unbeholfen, im Gesang zu gravitätisch und prätentiös sind und daß ihre besten Fähigkeiten brachliegen müssen.

Heinrich Kralik

KONZERT

DARMSTADT: Das Mozartjubiläum bot mehrfachen Anlaß festlichen Musizierens. *Gieseking* mit dem C-dur-Klavierkonzert war wirklich ein Fest und künstlerische Offenbarung, weniger überragend *Helene Zimmermann* mit dem großen c-moll-Klavierkonzert; einen hübschen Violinsonatenabend steuerten unser Konzertmeister *Drumm* und der einheimische Pianist *Beck* bei. Von sinfonischen Uraufführungen gab es unter Böhm mit dem Landestheaterorchester von *Josef Marx* die impressionistisch glänzenden, sich teilweise absichtsvoll an moderner Harmonik orientierenden »Castelli Romani«, drei Stücke für Klavier und Orchester, von Gieseking bewunderungswürdig gespielt. In der Kammermusik fesselte, vom Schnurrbuschquartett geboten, das musikantische, zukunftsträchtige Streichquartett des im Weltkrieg gefallenen *Siegfried Kuhn*. Die Solistenreihe war besonders in den Akademiekonzerten durch Berühmtheiten wie Graveur und die

Giannini ausgezeichnet, vornehmlich letztere durch die vollendete Art italienischen Operngesanges und ihre begnadete Stimme helle Begeisterung erweckend. Das Ableben des vor dem Kriege hier jahrzehntelang als Opernkapellmeister und Chordirigent wirkenden *Willem de Haan* gab dem Musikverein, dem Mozartverein und dem Theaterorchester Gelegenheit, seines schöpferischen Werkes, einiger Chorkompositionen von gediegener, etwas epigonal romantisierender Haltung, ehrenvoll zu gedenken. *Hermann Kaiser*

DUISBURG: Der als Nachfolger Scheinpflugs berufene *Eugen Jochum*, eine der markantesten Persönlichkeiten im Kreis des jüngeren Dirigentennachwuchses, hat hier durch planvolle Aufbauarbeit schnell die Gunst des Publikums erobert. Schon das Eröffnungskonzert beleuchtete Jochums innige Verbundenheit mit den Varianten des neuromantischen Musikstils, wie sie sich in *Strauß'* »Don Juan«, *Rachmaninoffs* Klavierkonzert Nr. 3 und *Strawinskijs* Feuervogel-Suite präsentierten. *Wladimir Horowitz*, der das Werk des Russen virtuos spielte, fesselte besonders durch geschmackvolle Ausdrucksverteilung. Im zweiten Konzert gaben sich *Mozart* (Arien), *Debussy* (Nocturnes) und *Mahler* (Erste Sinfonie) ein Stelldichein. Auch diesen Gaben lieh der Dirigent plastische Beweglichkeit. *Maria Ivogün* bestrickte mit perlenden Koloraturen. Als *Uraufführung* kam *Raphaels Zweite Sinfonie* (E-dur, op. 26) heraus. Es war kein Zufall, daß sie in nächster Nähe von Brahms' Dritter auftauchte. Offenbar wollte Jochum mit dieser Programmzusammenstellung die engen Beziehungen aufzeigen, welche Raphaels Schaffen mit der Tonsprache des norddeutschen Meisters verbinden. Auch *Regers* kontrapunktischer Stil (Variationsteil über den Bachschen Choral »Herzlich lieb hab ich dich, o Herr«) ist spürbar, und dennoch kann nicht geleugnet werden, daß sich im Wechselspiel der Formen und Farben, wie in den Steigerungsmomenten ein beachtenswerter eigener Gestaltungswille durchringt. Jochums Deutungskunst diente der Neuheit mit begeisterter Hingabe, die der Architektonik und dem Farbenspiel zwingende Kraft gab. *Riele Queling* spielte Mozarts A-dur-Violinkonzert delikat. *Verdis* Requiem rief den städtischen Gesangverein in die Schranken, der mit weicher Tongebung die Schönheiten der Partitur trefflich gestuft zum Leben weckte. Die fünfte Veranstaltung taufte *Wolfgang Jacobis* Klavierkonzert op. 37. Das uraufgeführte Werk, in erster Linie kontrapunktischen Erfindungen verschrieben, deren geschickte gemäßigt-moderne Bindung, Gliederung und Steilung von einem Könner stammen, wurde durch *Heida Hermanns* technisch brillant geboten. Auf kammermusikalischem Gebiet erlebte man die Uraufführung der h-moll-Sonate für Viola und Klavier op. 31 von dem einheimischen Komponisten *Max Scheunemann*, deren musikantische Linienverflechtung von *Fritz Hilbert* und dem Schöpfer des Werkes spielerisch gewandt ins Leben umgesetzt wurde. Für neue Musik warben weiterhin mehrere Morgenkonzerte unter *Bachrichs* Leitung. Außer dem *Grevesmühl-* und *Köhler-Hedler-Quartett* setzte sich das spanische *Aquilar-Lauten-Quartett* für die mustergültige Pflege intimer Musik ein. *Max Voigt*

ESSEN: *Max Fiedler* stellte in der zweiten, an Neuheiten ärmeren Hälfte der Saison an einem Abend zwei neue Instrumentalkonzerte heraus. *Max Trapp* war seinem Klavierkonzert in D-dur ein ausgezeichneter Interpret. Das Werk selbst atmet liebenswürdiges Epigonentum, ist in seinem virtuosen Klavierpart und im Orchestersatz geschickt angelegt, eingängig und formal durchaus klar. Nicht so leicht faßlich ist das Orgelkonzert von *Walter Braunfels*. In seiner stark gespannten, an neuromantische Tradition anknüpfenden Harmonik, in der glanzvollen Instrumentation und in seiner Affektgeladenheit zeigt es alle Eigenarten der Braunfelsschen Musik, obschon es nicht zu seinen stärksten Werken gehört und an das Tedeum nicht heranreicht. Das Orgelsolo spielte *Heinrich Boell* nicht ganz überzeugend, während der effektvoll eingesetzte Knabenchor vom Pauluschor sicher gesungen wurde. — Als einzige Neuheit hörte man außerdem noch das Vorspiel zu »Schwanda« von *Weinberger*. Das Raffinement der Orchesterbehandlung, die Talmi-Volkstümlichkeit der Motive und die sattsam bekannte, schon langweilige Pseudomodernität können über den Mangel an Substanz nicht hinwegtäuschen. — In der Reihe der Solisten des Winters überragte die Giannini mit ihrer grandiosen Kunst alle anderen. *Hans Albrecht*

GENF: Mit unermüdlicher Hingabe werben die zwei Dutzend Sänger des »Cercle Jean-Sébastien Bach« unter der Führung von

Francis Bodet für die Kantaten und Motetten in möglichst stilgetreuer Wiedergabe. Das gleiche erstrebt *William Montillet*, unser bester Kenner der Orgelwerke Bachs. Drei begabte Schüler von Wanda Landowska, *Charles Koller*, *Annie Pautex* und *Isabelle Nef*, spielen mit großem Erfolg die Werke Bachs allein oder mit dem O. R. auf dem Cembalo. Daß »Bach in Bearbeitung« nicht mehr geduldet wird, mußten hier selbst Auserwählte schmerzlich erfahren, während die Bachaufführungen von *Adolf Busch* und *Rudolf Serkin* als musikalische Ereignisse angesehen werden.
Unter den vielen modernen Kompositionen hinterließ Kodalys Psalmus Hungaricus, durch *Ansermet*, Orchester, Choeur Romand und *Ernest Bauer* überzeugend gestaltet, einen tiefen Eindruck. Unumstritten blieb auch Conrad Becks herbes, bis ins letzte ausgeformtes »Konzert für Streichquartett und Orchester« in seiner großartigen Geschlossenheit. *André de Ribaupierre* setzte sich für das Violinkonzert Szymanowskis, die Genferin *Blanche Honegger* für die Sonate für Violine allein von *Egon Wellesz*, ein, während *Jelly d'Aranyi* die farblose Romanze »The Lark ascending« von Vaughan Williams zum Klingen brachte. *Walter Frey* spielte das zweite Klavierkonzert von Lopatnikoff, eine unfertige aber frische Jugendarbeit, und Ansermet die zweite Sinfonie von Charles Chaix und die vier neuerdings orchestrierten Studien Strawinskijs, die in die Werkstatt des großen Musikers führen, deren konzertmäßige Aufführung mir jedoch keineswegs gerechtfertigt erscheinen.

Willy Tappolet

HAMBURG: Die Ortsgruppe der Internationalen Gesellschaft für neue Musik, die wirtschaftlich und künstlerisch noch in Hamburg zu kämpfen hat, veranstaltete drei weitere Abende: einen Kammermusikabend mit dem Berliner Streichquartett, der Werke von *Fitelberg*, *Butting*, *Karl Wiener* und *Wolfgang Fortner* brachte, ohne nennenswerte Ausbeute, wenn man von dem inhaltsreicher angelegten Streichquartett Fortners absieht, außerdem einen *Schönberg*-Abend, der dem Klavierwerk Schönbergs von op. 11 bis 33a gewidmet war, gespielt von *Else C. Kraus*, die sich als Spezialistin für diese Musik bald Ruf und Beachtung erwerben wird. Der jüngste moderne Abend führte, unter Mitwirkung der hiesigen Volksmusikschule, Proben der neuen Jugend- und Laienmusik vor (Chor- und Instrumentalsätze von C. Orff, Karl Marx, Matyas Leiber, W. Rein, Walter Kraft und Engelhard Barthe), bei denen es in der Fülle des Gebotenen manche Spreu vom Weizen zu sondern galt; den meisten dieser Kompositionen, die sich fast zu eng an archaistische Stilformen der Musik anschließen, wäre für ihre Bestimmung als Jugend- und Schulmusik noch mehr Auflockerung, Belebung des Ausdrucks zu wünschen, selbst auf die Gefahr hin, daß man sich wieder stärker der verpönten Ausdruckszone der Romantik nähert. *Furtwängler* brachte als Erstaufführung die 4. Sinfonie von *Max Trapp*, die eine erfreuliche Weiterentwicklung vom Einfluß der Strauß-Sphäre zum konzentrierteren Ausdrucksstil der Gegenwart zeigt, ohne die breite sinfonische Form aufzugeben. Die »Kleine Theatersuite« von *Toch*, die mit allzu geschickter Hand Ergebnisse des neuen Musikstils dem Publikum schmackhaft macht, fand lebhaften Erfolg. Das tiefe und bedeutende Chorwerk »Die Burg« (für Knabenchor) von *Gerhard von Keußler*, das die Wartburg als Symbol deutschen Landes und der Treue gegen deutschen Geist nimmt, wurde im zehnten *Muck*-Konzert, vom Komponisten selbst geleitet, dessen charaktervollem Profil dieses nur sprachlich nicht von gotischer Dunkelheit freie Werk wieder ganz entspricht, mit respektvollem Beifall aufgenommen. *Alfred Sittard* und sein Michaeliskirchenchor beteiligten sich verdienstvoll an der Schütz-Bewegung unserer Tage mit einem eigenen Schütz-Abend, *Eugen Papst* brachte in seinen Sinfoniekonzerten als Novität die beiden fein gearbeiteten, inhaltlich unproblematischen Tondichtungen von *Zoltan Kodaly* »Sommerabend« und »Marosszeker Tänze« sowie die in der Erfindung und in der Anlage etwas kurzatmige, aber flott entworfene »Kleine Lustspiel«-Suite von *Hermann Wunsch* zur Erstaufführung. In einem Beethoven-Abend wirkte außerdem Karl Ullrich Schnabel, der Sohn Artur Schnabels, mit, der sich im Klavierpart der selten gespielten Chorphantasie op. 81 als hoffnungsvoller und stark begabter, an der geistigen Atmosphäre seines Vaters geschulter Pianist vorstellte. Den Durchschnitt der Liedersängerinnen überragte die Griechin *Alexandra Trianti*, die deutsche Lieder mit seltener Einfühlungskraft und künstlerischer Kultur sang.

Max Broesike-Schoen

MAILAND: Die wichtigste Tatsache bildet die Begründung der »Orchestra sinfonica

milanese«. Wie der Name besagt, ist dieses Orchester einzig für die sinfonischen Konzerte entstanden. Die Korporation »Ente Concerti Orchestrali« (ECO) besaß zwar seinerzeit ein eigenes Orchester, dann löste sich dieses aber auf und die Sinfoniekonzerte wurden alljährlich mit dem Orchester der Scala gegeben. Da nun das Orchester durch die Aufführungen der Opern außerordentlich in Anspruch genommen war, konnten die Konzerte nur am Anfang und am Ende der Saison stattfinden. Die Dirigenten für diese Saison werden Mascagni, Pizzetti, Zandonai, Casella, Respighi, Ferrero, Toni, Votto, Ghione, Rossi und Erede sein, außerdem noch einige ausländische Herren. Das erste Konzert wurde von Mascagni dirigiert, der eine seiner neuen Kompositionen, »Guardando la S. Teresa del Bernini« bekanntgab, welche sehr melodienreich ist und günstige Aufnahme fand. Das Orchester hat einen bemerkenswerten inneren Zusammenschluß offenbart, scheint auch in den einzelnen Elementen gut ausgewählt und wohl vorbereitet. Das Orchester der Scala hat vor der kürzlich begonnenen Saison drei Konzerte geboten, die von Votto, Calusio und Ferrero dirigiert wurden. Es kamen darin keine Neuheiten vor außer einer kleinen und gefälligen Komposition von Masetti: »Il gioco del cucù«, dirigiert von Ferrero. Viele Kammerkonzerte fanden bereits statt, von denen ich die besten hervorhebe: das Quartett Poltronieri hat auch zwei neue Ouartette aufgeführt, nämlich eins von S. Ragno, welcher über eine klare und mitteilsame musikalische Sprache verfügt; ein anderes von Perosi, allerdings mehr gefällig als tief. Das Trio Gandolfi—Tassinari—Nora gab die Sonate für Flöte, Viola und Harfe von Debussy bekannt: stets Interesse erregend und mannigfaltig in den hübschen Farbenspielen, die das Ganze durchziehen. Eine gute Aufnahme fand das Trio Steiner, das an Neuheiten aus Wien das Trio op. 1 von *Korngold* brachte: eine Arbeit, die allerdings noch nicht die Zeichen des Talents seines Urhebers an sich trägt. Mit hohem Genuß hörte man *Horowitz* (merkwürdig und geistreich die Gavotte von Prokofieff). Sodann machten wir die Bekanntschaft des Pianisten *E. Scarlino,* der sich durch starkes technisches Können und tiefe Empfindung auszeichnet. Ferner lernten wir den Violinisten *Adolf Metz* kennen, der einen ausgezeichneten Eindruck hinterließ. Ich gedenke schließlich der Pianistin Moroni und Martinotti sowie der geschätzten Sängerin Fino Savio in einem schönen Konzert klassischer und moderner Musik.

Lodovico Rocca

MAINZ: Mit einem Werkekonzert unter Heinz *Bertholds* Leitung Eröffnung der Konzertätigkeit. Mitwirkende waren Herbert *Hesse* und Hermine *Dippel,* beide vom Stadttheater. Berthold brachte mit Beethovens Zweiter den Befähigungsnachweis für größere Aufgaben. Die beiden ersten städtischen Sinfoniekonzerte leitete *Bongartz*-Meiningen, weil er als Leiter der Bad Nauheimer Sommerkonzerte, die vom Mainzer städtischen Orchester ausgeführt werden, mit diesem künstlerisch verbunden ist. Er zeigte sich als sehr gewandter Dirigent, dem man getrost weitere Konzerte hätte anvertrauen können. *Breisach* läßt man dreimal von Berlin kommen, während man den tüchtigen *Kienzl* und den gewandten *Berthold* mit nur je einem Konzert betraut. Diese Verteilung hat hier berechtigte Kritik hervorgerufen. Breisach ist ein Könner von besonderem Format. Das Hauptwerk seines Konzerts war Lopatnikoffs erste Sinfonie. Die Mainzer Liedertafel hat in *Schmeidel* einen Nachfolger für Otto *Naumann*, der 22 Jahre lang Dirigent war, gefunden. Die Es-dur-Messe von Schubert und der 150. Psalm von Bruckner gaben dem neuen Dirigenten Gelegenheit, zu zeigen, daß er große Aufgaben zu bewältigen vermag. In der Liedertafel spielte das Trio *Wolfsthal,* Paul *Hindemith* und *Feuermann.* Es ist eine Vereinigung von nicht alltäglicher Qualität. Rosette *Anday*-Wien mit Hans *Rosbaud* als Begleiter war eine einzige Skala seelischen Ausdrucks. *Strawinskij* dirigierte im Stadttheater eigene Werke, *Slezak* sang mit jugendlicher Frische.

Die Musikhochschule veranstaltete unter ihrem Leiter Hans *Gál* mehrere Konzerte — Mozarts Requiem u. a. —, die einen vorwärtsstrebenden Geist offenbarten. Im Requiem sang Elisabeth *Geiße,* die treffliche Altistin, ihre Partie mit großem Wohllaut. Olga *Kreiß* führte ihre Sopranpartie beifallswürdig durch. Der Lehrergesangverein Mainz-Wiesbaden unter Otto *Naumann* brachte Hugo Kauns »Vom deutschen Rhein«, einen neuen Liederzyklus, erfolgreich zur Wiedergabe.

Ludwig Fischer

MÜLHEIM (Ruhr): *Eugen Jochum,* der auch in Mülheim mit steigendem Erfolg das musikalische Leben befruchtet, gab dem

Auftakt der Sinfonieabende mit Händels selten zu hörenden doppelchörigen Orchesterkonzert Nr. 28 (F-dur) eine glanzvolle Note. Als weitere örtliche Neuheit hörte man die Kammerkantate »Fragment Maria« von *Wolfgang Fortner*. Das für Solosopran und acht Instrumente geschriebene Werk vermag noch nicht die großen Tiefen des herben Erlebnisses der Maria um ihren Sohn auszuleuchten, da die polyphone Linienzeichnung infolge ihrer abseitigen Richtung wohl zu drückendem, aber nicht religiösem Ausdruck strebt. *Amalie Merz-Tunners* eminentes Können verstand zwar der sehr gefürchteten Klippen Herr zu werden, und Jochum sowie die Kammermusiker (Grevesmühlquartett, Emil Krause, Max Sommer, Karl Ritter, Ernst Bachrich) beherrschten ihre Aufgaben mit feinnervigem Sinn für edlen Angleich, doch zwingende Verinnerlichung wollte nicht auf den Hörer überströmen. Im zweiten Konzert überraschte Jochum mit *Joseph Haas'* Variationen und Rondo über ein altdeutsches Volkslied, einer kunstvoll gefügten Arbeit. Neben Brahms' Zweiter stand dann Schumanns a-moll-Cellokonzert, das *Piatigorsky* hinreißend in Klang umsetzte. Auf chorischem Gebiet wurde Bachs Weihnachtsoratorium berücksichtigt, dessen erste drei Teile ungekürzt zum Vortrag kamen. Städtische Kammermusikabende wurden von dem *Grevesmühlquartett*, *Hans Wolf* und *Else Jaenigen-Pfeiffer* mit klassischen und neueren intimen Werken anregend bestritten. Zu Orgelkonzerten waren *Anton Nowakowsky* (Essen) und *Hans Bachem* (Köln) verpflichtet. In diesem Rahmen zwang eine Toccata von dem jungen Hermann Schroeder zum Aufhorchen. In Morgenkonzerten warb Bachrich geschickt für neue Musik. Der Männergesangverein »Frohsinn« hinterließ starke Eindrücke mit *Kauns* Zyklus »Vom deutschen Rhein« und *Bucks* »Heldenfriedhof«.

Max Voigt

MÜNCHEN: Unter dem Titel »Musik der Gegenwart« brachte *Hausegger* mit den Münchener Philharmonikern die stimmungsvolle Sommer-Idylle von *August Reuß*, *Clemens von Franckensteins* fein empfundene Gesänge nach Texten von Anton Wildgans und die technisch geschickt und temperamentvoll gesetzten Variationen über eine schottische Volksweise von *Günther Raphael* heraus. In demselben Konzert dirigierte der junge und begabte *Heinz Schubert* seine »Sinfonietta«. Der Aufbau dieses Werkes ist bei freiester Stimmführung vom Willen zur Logik und Klarheit in knapper Form diktiert. Die Herbheit des Klanglichen geht zuweilen an die Grenzen des Möglichen. Anlehnungen an Strawinskij und Pfitzner sind nicht zu übersehen. Dennoch zeugen die feierlich pathetischen Ecksätze von ernstestem Wollen und das ausdrucksstarke Adagietto von einem Reichtum des Innenlebens, das noch Bedeutenderes erwarten läßt. — Auch für die »Symphonische Nachtmusik« des Wieners *Joseph Marx* mit ihrer romantischen Stimmungsmalerei und ihren stellenweise berückend schönen Klangwirkungen setzte sich Hausegger erfolgreich ein. *Bruckner* kam mit der Dritten (unter Mennerich), der Vierten (unter dem Gastdirigenten Franz Schalk) und der Siebenten (Hausegger), *Reger* mit den Beethoven-Variationen und dem 100. Psalm (Konzert-Gesellschaft für Chorgesang) zu Wort. Ein Ereignis war die hervorragende Wiedergabe des *Pfitznerschen* Es-dur-Klavier-Konzerts durch die junge Pianistin *Maria Körfer*, eine Schülerin von Uzielli, unter Leitung des Komponisten, der am selben Abend auch die Bekanntschaft mit der graziösen B-dur-Sinfonie von Johann Christian Bach und Haydns reizender »Abschiedssinfonie« (in fis-moll) vermittelte.

Oscar von Pander

MÜNSTER: Im ersten Musikvereinskonzert spielte *Alfred Höhn* das G-dur-Konzert Beethovens mit überragender Meisterschaft. Außerdem gelangten die 4. Sinfonie und als Erstaufführung *G. Raphaels* Variationen über ein schottisches Volkslied zur Aufführung. Das zweite Konzert brachte zunächst Haydns köstliche B-dur-Sinfonie, der als sehr willkommene Erstaufführung des genialen Ph. Em. Bach wundervolles Cellokonzert in a-moll folgte, ebenso wie *P. Graeners* Cellokonzert, vollendet gespielt von Paul Grümmer. Einen großen Erfolg hatte dann noch *Kodalys* glanzvolle, rhythmisch packende Hary Janos-Suite, die vom Orchester unter Alpenburgs befeuernder Leitung virtuos gespielt wurde. Im Mittelpunkt des dritten Konzerts stand *Braunfels*, der das C-dur-Konzert Mozarts und das fast ganz unbekannte Rondo B-dur Beethovens am Klavier wahrhaft schöpferisch gestaltete. Als Komponist kam er mit seiner Serenade op. 20 zu Gehör, die von Alpenburg, wie auch Mozarts Es-dur-Sinfonie zu Beginn des Abends, ausgezeichnet herausgebracht wurde. Der erste Tag des traditionellen Cä-

cilienfestes bescherte uns eine infolge der glänzenden Besetzung der Soli (Merz-Tunner, Patzak, Wichmann) und der ausgezeichneten Chor- und Orchesterleistung ungewöhnlich schöne Aufführung von *Haydns* Schöpfung. Der zweite Tag brachte ein etwas buntes Programm, dessen bemerkenswerte solistische Leistungen Patzaks verinnerlichte Wiedergabe der »Fernen Geliebten« Beethovens und Frau Merz-Tunners hinreißende Interpretation der Mozartschen Motette »Exsultate« waren, während der orchestrale Höhepunkt des Abends in *Regers* Mozart-Variationen lag. Unter den städtischen Konzerten ist ein Mozart-Abend hervorzuheben mit dem Konzert für zwei Klaviere (Ena und Franz Ludwig) und der Haffner-Serenade als Hauptwerken, ferner ein Adventskonzert mit Werken älterer Meister, das durch die Mitwirkung des ausgezeichneten Muckermannschen Frauenchores sein besonderes Gepräge erhielt. Aus dem Programm des ersten Konzerts ist noch die Sommernachtstraummusik Mendelssohns, sowie die Mitwirkung Hilde Wesselmanns besonders zu erwähnen.

Sehr genußreiche Abende bereitete die Gesellschaft zur Pflege der Kammermusik mit einem Konzert des *Zilcher*-Trios unter Mitwirkung von Frau Zilcher-Kiesekamp, einem Abend des *Wendling*-Quartetts, mit dem *Richard Greß* sein neues, vortreffliches Klavierquintett spielte, und einem Sonaten-Abend von Marteau und Enßlin, dessen Höhepunkt die geradezu klassische Wiedergabe der Bachschen Solo-Violinsonate in C-dur war. Von sonstigen Veranstaltungen sind hervorzuheben der große Händelzyklus Fellerers, ebenso seine interessanten Vorträge über die Geschichte des Musizierens, ein Liederabend von Eva von Skopnik, und schließlich die Einweihung eines neuen Musiksaales im Evangelischen Gemeindehaus, bei der Organist Seubel die neue Orgel vorführte.

Erich Hammacher

NEW YORK: Trotz der schlechten Wirtschaftslage hat die Flut der Konzerte kaum nachgelassen. Die Zahl der Pianisten, Sängerinnen und Geiger, die auf irgend einem Wege die Mittel auftreiben, um öffentlich auftreten zu können, ist außerordentlich groß. Dabei hat sich bisher kein neues Talent von Bedeutung gezeigt; wie gewöhnlich herrscht Mittelmäßigkeit. Es werden durchschnittlich jede Woche vierzig Konzerte veranstaltet, von denen etwa fünfzehn Sonntags stattfinden. Selbstverständlich denkt kein Mensch daran, Karten zu kaufen, um sich einen unbekannten Künstler anzuhören; selbst Berühmtheiten wie die Pianisten *Harold Bauer* und *Walter Gieseking* haben keine vollen Säle gehabt.

Der siebzigjährige *Paderewski*, nach zweijähriger Abwesenheit auf das Podium zurückgekehrt, spielte zur allgemeinen Begeisterung zwei äußerst anstrengende Programme, unter anderem die Händel-Variationen von Brahms, die h-moll-Sonate von Chopin und die Appassionata von Beethoven. Höchst rühmenswert ist die vollendete Art, mit der *Severin Eisenberger* Beethoven vortrug. Schade, daß dieser ausgezeichnete Pianist sich beim Publikum nicht durchsetzen kann. Gieseking zeigte sich in seinen drei Klavierabenden, von denen eine Veranstaltung ausschließlich moderner Musik gewidmet war, nicht ganz auf der Höhe. Übereilte Tempi und technische Unsauberkeiten störten oft. Als unvergleichlicher Meister des Klavierspiels erwies sich wieder *Josef Hofmann.* Er gestaltete Werke von Bach, Schumann und Chopin mit unerhörter Farbenpracht, hinreißend im Ton und von Leidenschaft und Poesie durchdrungen.

Es ist interessant, die Entwicklung der drei bekanntesten Auer-Schüler zu verfolgen. *Mischa Elman*, der anfangs durch sein leidenschaftliches, wenn auch nicht immer geschmackvolles Spiel verblüffte, fällt jetzt nur noch durch seinen immer noch unvergleichlichen Ton auf. *Efrem Zimbalist* ist der Alte geblieben: vornehm, zurückhaltend, ein wenig langweilig. Der Jüngste des Dreigestirnes, *Jascha Heifetz*, bleibt der begabteste. Technisch vollendet, geschmackvoll und in letzter Zeit auch wärmer im Vortrag. *Josef Szigeti* imponierte im Brahms-Konzert wieder als reifer und höchst musikalischer Spieler. Die beiden Wunderkinder *Menuhin* und *Ricci* erregen stets Staunen und Bewunderung.

Der russische Sopran *Olga Averino* erwärmte wieder mit seiner schönen gepflegten Stimme und kunstvollem Vortrag, am Flügel meisterhaft begleitet von Alexander Siloti. Auch die Hempel und die Farrar sind in Liederabenden aufgetreten. Stimmlich sind diese einst hervorragenden Sängerinnen allerdings nicht mehr ganz auf der Höhe; aber beide wirken durch kluge Beherrschung ihrer Mittel und, besonders die Farrar, durch ihre immer noch bestrickende Persönlichkeit. *Claire Dux* gab gemeinsam mit *Heinrich Schlusnus* einen Lieder- und Duetten-Abend, bei dem die Künstlerin nicht sehr gut abschnitt.

Das Zentrum unseres Musiklebens ist und bleibt *Arturo Toscanini*, dessen Konzerte (mit dem Philharmonic-Symphony-Orchester) immer noch durch Abonnements ausverkauft sind. Mit den Sinfonien c-moll und d-moll von *Brahms* und *Franck* und zuletzt mit dem *Verdi*schen Requiem hat der große italienische Dirigent besonders stürmische Triumphe gefeiert. — Das Boston Symphony Orchestra unter *Serge Kussewitzkij* und das Philadelphia Orchestra unter *Leopold Stokowski* haben ihre gewöhnlichen Erfolge zu verbuchen. Aber gegen Toscanini kämpfen die anderen Dirigenten vorläufig erfolglos.

Jerome D. Bohm

NÜRNBERG: Im Philharmonischen Verein hatte *Strawinskij* mit seinem launigen, satztechnisch außerordentlich klar disponierten Capriccio für Klavier einen überraschenden Erfolg. Begeistert nahm man die »Feuervogel-Suite« auf, die Bertil Wetzelsberger in ihrer ganzen Klangschönheit und rhythmischen Lebendigkeit sehr gut herausbrachte. Mit der Erstaufführung von *Pfitzners* Chorwerk »Das dunkle Reich« hatte Wetzelsberger den ersten Teil der Gurrelieder von *Schönberg* in Verbindung gebracht. Dieser romantische klangsinnliche Schönberg ergab auch im Fragment gegenüber der kontemplativen, stark polyphonen, in gedämpften Instrumental- und Vokalfarben gehaltenen Schreibweise Pfitzners naturgemäß einen starken Kontrast. Bei Schönberg dominierte die hervorragende Altistin Kerstin Thorborg. Die Erstaufführung des Pfitznerschen Chorwerkes, mit Jaro Prohaska und Ingeborg Holmgreen als Solisten, unter Mitwirkung des Nürnberger Gesangvereins und eines Nürnberger Kammerchores, wurde mit warmem Beifall aufgenommen. Eine Messe für Männerchor von *Hermann Wunsch*, die Fritz Binder mit dem Nürnberger Lehrergesangverein zur Uraufführung brachte, hat den vehementen Zug und das stark Dekorative katholischer Kirchenmusik. Im Melodischen geht der Komponist dabei oft bis hart an die Grenzen lyrischer Überschwänglichkeit. Immerhin, ein gediegenes Stück klerikaler Gebrauchsmusik, das wegen seiner Unkompliziertheit auch Aussicht auf Popularität hat. Das Werk wurde mit viel Beifall aufgenommen. In Verbindung damit hatte Binder »Die Nonnen« von *Reger* und *Philippine Schicks* »Dramatische Kantate« »Der Einsame an Gott« gebracht. Die chorischen Leistungen standen auf beträchtlicher Höhe. Einen schönen Erfolg hatte



auch der Verein für klassischen Chorgesang (Leitung: Karl Demmer) mit einer gut disziplinierten Aufführung von *Berlioz'* »Fausts Verdammung« zu verzeichnen. Im großen historischen Rathaussaal spielte *Henri Marteau* sämtliche Violinsonaten von Bach. In Karl Rast (Cembalo) und Willi Kühne (Gambe) hatte der auf diesem Gebiet noch immer führende Meister zwei tüchtige Partner.

Wilhelm Matthes

WEIMAR: Die Weimarische Staatskapelle hat unter der Leitung von *Praetorius* bis anfangs März fünf Konzerte absolviert, von denen das erste dem Gedächtnis an Siegfried Wagner, das vierte dem Andenken Mozarts, das zweite den jetzt so beliebten »alten Meistern« gewidmet war. Die beiden leztgenannten Abende zeigten die hervorragenden Eigenschaften unser prächtigen Staatskapelle auch in solistischer Beziehung. *Eva Heinitz* entpuppte sich als hervorragende Gambenspielerin. Im dritten Sinfoniekonzert trug *Hans Bassermann* das Brahmskonzert mit feinnerviger Kultur und bezwingender Technik vor. Liszts »Legende von der heiligen Elisabeth« erstand in geschlossener Konzertaufführung. Die Chöre waren glänzend, unter den Solisten ragten *Karl Heerdegen* und *Elsbeth Bergmann-Reitz* hervor. — Die »Gesellschaft der Musikfreunde« bot mit Wüllner, Pembaur, Genzelquartett und Havemann genußreiche Abende. Wüllner bezwingt immer noch mit seinem Vortrag — singen kann er schon lange nicht mehr. — Das Genzel-Quartett fasziniert durch Kultur und Brio, Pembaur enttäuscht besonders mit Brahms' f-moll-Sonate. — Das *Weimarische Trio* gewinnt durch die Umbesetzung der ersten Violine durch Hans Bassermann an Interesse. Das *Reitz-Quartett*, das durch die restlose Hingabe und subtile Ausarbeitung sich stets auszeichnete, genießt nach wie vor hohes Ansehen. Die Vorträge der Orgelklasse *Friedrich Martins* stehen auf hoher Stufe. *Maria Schultz-Birch*, die Unermüdliche, versammelt in ihren Hausmusiken bei freiem Eintritt immer ein interessiertes Publikum. Ein Violinabend von *Willy Müller-Crailsheim* hinterläßt glänzende Eindrücke.

Otto Reuter

WIEN: *Leopold Reichwein* verhing über sein anhängliches Publikum, das arglos gekommen war und sich keiner Gefahren versehen hatte, die Uraufführung einer Sinfonie von *Friedrich Bayer*. Die biographische Notiz im Programmheft erzählt, daß der Komponist, der in Wien geboren wurde und 29 Jahre alt ist, Komposition bei Marx, Musikwissenschaft bei Adler und die Kapellmeisterschule bei Krauß und Heger absolviert hat. Soviel Studium verpflichtet, und der Absolvent solchen Lehrgangs geht nun daran, den großen Stil Wagners und die weitläufigen Formen Bruckners fortzusetzen oder gar zu überbieten. Man hört indessen nichts anderes als Reminiszenzen, und weit und breit wird kein selbständiger Einfall, kein origineller Gedanke vernehmbar: die Sinfonie bleibt Flickwerk, ist künstlich aufgedonnerte Musik, die sehr anspruchsvoll auftritt, die die Mühewaltung des Aufführenden und die Geduld der Hörerschaft über Gebühr in Anspruch nimmt. — Auch die sinfonische Dichtung »*Weihnachten*« von *Jaromir Weinberger* bedeutet keinen Gewinn. Das Stück entpuppte sich als süßliches Impromptu über etliche Volks- und Kirchenlieder. Wieder ist es Schwanda, der mit seinem unvermeidlichen Dudelsack umherzieht und Weisen aus Böhmens Hain und Flur so lange paraphrasiert, bis sich die landesübliche Polka durchgesetzt hat. Der musikalische Ablauf vollzieht sich mehr in der Art eines Potpourris, ohne ernstere sinfonische Durcharbeitung. Diese Methode, es dem Publikum ostentativ leicht zu machen und sich seinen Bequemlichkeitsinstinkten geflissentlich anzubiedern, wird im Konzertsaal nicht so widerspruchslos verfangen wie in der Oper. — *Wilhelm Groß* ist ein so bewegliches und anpassungsfähiges Talent — ein Journalist in der Tonkunst —, daß »Afrika-Songs«, die er verspricht, unstreitig allen stilistischen Anforderungen der Zeit und des Augenblicks entsprechen und durchaus auf der Höhe der Situation stehen. Wirkliche Originalität und Ursprünglichkeit fehlt ihnen allerdings; aber sie sind ausgezeichnet gemacht, untadelig im Handwerklichen und haben ansehnlichen kunstgewerblichen Wert. Die Aufführung mit *Charlotte Jäckel* und *Hans Duhan* als Interpreten fand in einem Arbeitersinfoniekonzert statt, in dem Groß selber den Taktstock schwang und auch in dieser Betätigung sein enragiertes Musikantentum bewährte. — Die weitaus hübscheste Konzertnovität der letzten Wochen hatte das *Roséquartett* ausfindig gemacht, nämlich das feine, sinnige und formschöne Streichquartett in h-moll von *Walter Bricht*. Diese Musik kommt aus der Brahms- und Regersphäre, ihr Geist, ihre Gesinnung, ihr künstlerisches Feingefühl leben aber ganz im Bewußtsein der Gegenwart, wie ja auch das harmonische und melodische Kostüm der vier schmucken Sätze durchaus modernen Zuschnitt aufweist. *Heinrich Kralik*

ZÜRICH: Der Jahresbeginn stand im Zeichen der Kammermusik: Klingler-, Wendling-, Busch- und Züricher Streichquartett warteten mit vorwiegend klassischem Programm auf, — Novitäten gab es einzig von *Bleyle* und *Emil Frey*. Neben den Quartettabenden interessierten Kammermusikabende des Trio de la cour belgique und Sonatenkonzerte der Cellisten Sturzenegger und Hindermann mit Walter Lang am Flügel, der auch in einem Schubert-Liederabend Karl Erbs assistierte. Von Klavierabenden ist einzig derjenige *Edwin Fischers*, von Liederkonzerten sind diejenigen *Lotte Leonards* und *Salvatore Salvatis* nennenswert. In den Abonnementskonzerten bot Andreae die hier selten gehörte d-moll-Sinfonie *César Francks* und (zum erstenmal) *Bruckners* »Nullte«; mit *Honeggers* »Horace victorieux« und *Strauß'* »Heldenleben« bekam man Kriegerisches in recht verschiedenartiger Prägung zu hören. — Weit lebendiger als Joachims (von *Alma Moodie* gespieltes) Violinkonzert wirkte die mit dem Züricher Musikleben einst eng verbundene *Hermann Goetzsche* feingliedrige F-dur-Sinfonie. — Eine »Manfred«-Aufführung des Lehrergesangvereins brachte Dichtung und Musik dank der von *Ludwig Wüllner* und *Othmar Schoeck* ausgehenden überlegenen Gestaltung zu gleich eindrucksstarker Wirkung. Zwei Abende von ungewöhnlicher Haltung dankt man dem Basler und dem Züricher Kammerorchester: jenes (das kultiviertere) begann mit *Purcell* und führte mit *Stefi Geyer* als meisterlicher Solistin über Violinkonzerte von Haydn und Mozart zu Schuberts A-dur-Rondo, — dieses bot italienische und deutsche Musik der Bach-Zeit: Concerti von dall' Abaco und Vivaldi sowie Bachs sechsstimmiges Ricercar aus dem »Musikalischen Opfer«, während *Ilona Durigo* mit Solokantaten von Chr. Ritter und Joh. Christof Bach wertvollstes Vokalgut aus der Zeit zwischen Schütz und Bach interpretierte.

Willi Schuh

* K R I T I K *

BÜCHER

AGLAJA ORGENI: *Das Leben einer großen Sängerin.* Nach Briefen, Zeitquellen und Überlieferung von *Erna Brand,* mit Geleitwort von *Ernst Leopold Stahl.* Verlag: C. H. Beck, München.

Was uns an dem Buche fesselt und sein Erscheinen rechtfertigt, ist neben dem rein Biographischen und menschlich Erfreulichen des hier gezeichneten Lebensbildes vor allem dreierlei: einmal für den Gesangskünstler der tiefere Einblick in das Wesen der heute noch stark nachwirkenden Viardot-Garciaschen Gesangspädagogik, sodann das nähere unmittelbare Bekanntwerden mit den Theater- und Konzertverhältnissen der für das Musikleben so wichtigen Kulturepoche von 1865 bis 1890 in Europa und endlich das immer wieder mit Nachdruck herausgestellte Zeugnis für die kulturbelebende und persönlichkeitsbeglükkende Macht der Musik im Dasein des modernen Menschen.

Aglaja Orgeni ist Jahrzehnte hindurch die berufenste Hüterin des gesangspädagogischen Erbes der unvergessenen Gesangsmeisterin Pauline Viardot-Garcia in Deutschland gewesen, und so ist es nur berechtigt, daß fast ein Drittel des Buches dem Abschnitt »Lehrjahre bei Pauline Viardort Garcia in Baden-Baden« gewidmet ist. Wir erhalten dadurch — besonders auch aus den zahlreich eingestreuten Briefen der Meisterin an die Schülerin — ein Bild der berühmten Sängerin und Gesangslehrerin, das demjenigen Aglaja Orgenis an Klarheit und Eindeutigkeit nichts nachgibt. Beide stehen freilich als begeisterte Pflegerinnen der italienischen Oper, der Koloratur- und Konzertarie am *Ausgange* einer hochbedeutsamen Epoche unserer Musikkultur. Das künstlerische Gewissen der gebürtigen Deutschen — Steiermärkerin — Aglaja Orgeni, deren Familienname von Görger sie einem alten österreichischen Adelsgeschlecht zuweist, stellt sie mitten in einen starken Konflikt, den sie zeitweise als tragisch empfindet und dessen Schwere in dem Buch gut herausgearbeitet wird. Aber in unermüdlichem Ringen und Arbeiten an sich selbst findet sie doch den Weg zum neuen Gesangs- und Opernstil, ohne nun etwa den Wert des Überkommenen zu unterschätzen. Ihre Kunst bedeutet eine Brücke zwischen der musikalischen Erlebniswelt der Donizetti, Rossini, des frühen Verdi und derjenigen Beethovens und Webers, Glucks und Wagners. Wenn heute von einer Verdi-Renaissance gesprochen wird, ohne daß es jemandem einfallen dürfte, das Verdienst Wagners dadurch schmälern zu wollen, so muß Aglaja Orgeni, deren Todestag sich am 16. März zum fünften Male jährt, als eine der bedeutsamsten Trägerinnen dieser Bewegung angesprochen werden. Man mag nicht mehr Verdi gegen Wagner ausspielen — oder umgekehrt, sondern man will sich ehrlich freuen, daß zwei solche großen Könner und Glücksspender gleichzeitig nebeneinander schaffen und schenken durften!

Auch um der zahlreichen aufhellenden Lichter willen, die auf berühmte Zeitgenossen Aglaja Orgenis, wie Anselm Feuerbach, Turgenieff, Clara Schumann, Joachim u. a., fallen, erscheint das Buch höchst lesenswert. Man nimmt ungern Abschied von der gesinnungsadligen, seelenvornehmen Persönlichkeit der großen Sängerin und Meisterin.

Kurt Engelbrecht

OTTOKAR JANETSCHEK: *Der Titan.* Beethovens Lebensroman. Verlag: Amalthea-Verlag, Wien.

Unter den Beethoven-Romanen darf dem »Titan« der erste Platz zugesprochen werden. Wenn nach kurzer Zeit das 5. bis 9. Tausend dem Handel zugeleitet werden kann, so hat die Leserwelt im gleichen Sinn entschieden. Sein Wert beruht darin, daß den inneren Vorgängen das Hauptgewicht gegeben wird. Erleben wir die Zeit von 1795 bis zu des Titanen Tod in allen äußeren Phasen des geschichtlichen Ablaufs, so ruhen die Reize des Buches doch in der Tiefe der seelischen Verästelungen. Wie hier der Jammer über die Ertaubung, des Meisters Liebesnöte und sein Schwanken zwischen Therese und Julie, wie die Bewunderung für und der Abscheu gegen Napoleon, wie die durch den unseligen Neffen heraufbeschworenen Widerwärtigkeiten, die mit den Akademien verknüpften Erregungen, wie der glühende Schöpfungsdrang neben dem unaufhörlichen Ärger über den Stumpfsinn der Welt, wie schließlich die wenigen lichten Momente, wie Krankheit und Sterben sichtbar und glaubhaft gemacht werden, das weist auf eine Darstellungskraft, die den Durchschnitt weitest überragt. Die dem Band beigegebenen 16 Bilder sind mit Geschmack gewählt.

Max Fehling

KARL GUSTAV FELLERER: *Der Palestrinastil und seine Bedeutung in der vokalen Kir-*

chenmusik des achtzehnten Jahrhunderts. Ein Beitrag zur Geschichte der Kirchenmusik in Italien und Deutschland. Verlag: Benno Filser, Augsburg.

Im Abstand von wenigen Jahren hat die musikalische Stilforschung zu zwei Generalangriffen auf den Palestrinastil angesetzt: In Knud Jeppesens bekannter Studie und in der vorliegenden noch weiter ausgreifenden Arbeit Fellerers. Der einführende erste Abschnitt bringt eine zusammenfassende systematische Darstellung der Elemente des Palestrinastils geschieden nach den Faktoren Thema und Melodie, Rhythmik, Form, Wort und Ton. In dem im ganzen trefflichen, das Wort-Tonverhältnis behandelnden Kapitel leitet Fellerer gelegentlich zu weitgehende Folgerungen aus »der führenden Stellung des Textes« ab, so in der Behauptung, daß es bei Palestrina keine durch die Melodie bestimmten Wortwiederholungen gibt (S. 79). Auf der Brücke einer knappen Darlegung der Wandlung des kirchlichen Vokalstiles im 17. Jahrhundert gelangt der Verfasser zum Hauptteil, der auf einer durch wichtige Argumente (S. 35) gestützten landschaftlichen Gruppierung der Komponistenkreise beruht, bei der — wohl wegen der weitreichenden Wirkung — die neapolitanische Gruppe an die Spitze gestellt ist. Sie wird von A. Scarlatti über Leo, Durante und die wichtigen »Durantisten« bis zu Zingarelli und Bellini verfolgt, immer in Hinsicht auf die bedeutsamsten formalen wie inhaltlichen (Affektsteigerung!) Mittel. Im römischen Kreis treten Ottavio Pitoni und »der Palestrina des 18. Jahrhunderts« Pasquale Pisari besonders hervor, und werden anderseits die Gegensätze zwischen dem Schaffen der auch modernen Bestrebungen huldigenden Kapellmeister an St. Peter und der zu rein historischer Bedeutung absinkenden Sistina scharf herausgearbeitet. In der Reihe der als letzte italienische Gruppe angeschlossenen, um die Accademia filarmonica gelagerten Bologneser, die einen echten »Schulstil« kultivierten, ist der als typischer Rationalist gekennzeichnete Padre Martini immerhin noch die interessanteste Erscheinung. Bei den deutschen Nachahmern Palestrinas, von denen Fellerer die Norddeutschen mit einem Hinweis auf spätere Spezialstudien ausschließt, wird zunächst der melodienarme J. J. Fux eines Teiles seines traditionellen Nimbus beraubt. Nach ihm sind besonders Wagenseil, F. X. Richter, Vertreter der böhmischen Schule und Abbé (nicht Abt) Vogler gut gekennzeichnet. Das Schlußkapitel rundet die Arbeit durch eine ähnliche systematische Zusammenfassung für den nachgeahmten Stil ab, wie sie zu Eingang für den originalen gegeben wurde. Diese Abrundung ist auch deshalb zu begrüßen, weil in ihr das methodische Vorgehen des Verfassers scharf hervortritt, der in dem mit zahlreichen Beispielen ausgestatteten Buche eines der besten stilkundlichen Werke der letzten Jahre geboten hat.

Ernst Bücken

LUDWIG SCHEMANN: *Martin Plüddemann und die deutsche Ballade.* Verlag: Gustav Bosse, Regensburg.

Da sich Plüddemann mit seinen Balladen, die weder zu seinen Lebzeiten noch nach seinem Tode den ihrem Wert entsprechenden Erfolg errungen haben, eng an Loewe anschließt, behandelt der Verfasser zunächst dessen Schaffen, gestützt auf genaueste Kenntnis, aber ohne gerade Neues zu bieten. Dann erfährt Plüddemanns an Enttäuschungen reiches Leben (1854—97) eine knappe Darstellung, und hierauf werden seine Balladen, welche den verschiedensten Stoffkreisen angehören, eingehend, wenn auch nicht vom Standpunkt des Fachhistorikers aus, besprochen.

Wie der Verfasser mit Recht hervorhebt, unterscheidet sich Plüddemann von Loewe einmal dadurch, daß er sich auch theoretisch über die musikalische Ballade und über seine eigenen Intentionen äußerte, vor allem in den Einleitungen zu den acht Bänden seiner Balladen, und ferner dadurch, daß seine Musik unverkennbar unter dem Einfluß Wagners steht. Gesänge wie »Jung Dietrich« oder »Siegfrieds Schwert« beweisen, wie vorzüglich sich die Loewesche kraftvolle Knappheit mit der Schärfe Wagnerscher Harmonik vereinigen läßt.

Das Buch möchte der Ballade im allgemeinen und derjenigen Plüddemanns im besonderen hervorragende Sänger gewinnen, die sich ihrer öffentlich annehmen; dann würde sie auch in der häuslichen Musikpflege ihren Platz finden, und das wäre dringend zu wünschen, obgleich ich dem Verfasser nicht zuzugeben vermag, daß sie den Vorrang vor dem Lied verdient. Aber sie hat sich als vollberechtigte Kunstgattung erwiesen, und neben Loewe ist Plüddemann zweifellos ihr hervorragendster Vertreter.

R. Hohenemser

OSKAR ANWAND: *Die Primadonna Friedrichs des Großen.* Roman mit 15 Bildern. Verlag: Rich. Bong, Berlin.
Die Primadonna ist keine andere als Elisabeth Gertrud Mara, geb. Schmehling, deren gereifte Kunst die durch den siebenjährigen Krieg fast ganz verdrängte Neigung des Monarchen für die Oper neu entfachte. Was in früheren Jahren die Tänzerin Barbarini gewesen, wurde für den alternden König diese unvergleichliche Sängerin. Der Verfasser entkleidet die Gestalt des Herrschers der höfischen Attribute; dafür erleben wir ihn als Opernleiter, als Musiker und Förderer der Kammermusik. Daß Reichardt, Quanz und Benda in den Vordergrund gestellt werden, gehört zu dem Milieu dieses zur Spannung geschürzten, in nobler Haltung sich bewegenden, mit feinen Humoren gewürzten Erzählungswerkes. Der Autor vertuscht nichts: der Gatte der Künstlerin wird in seiner Verkommenheit ebenso schonungslos gezeichnet, wie die schwere Enttäuschung sichtbar gemacht, die Friedrich durch seine Primadonna erlitt: einer der Gründe, die ihn immer mehr vor der Welt zurückschrecken ließen, um sich nur noch der Einsamkeit und der Erbitterung zu ergeben. *Paul Denzel*

WILHELM RAUPP: *Eugen d'Albert, ein Künstler- und Menschenschicksal.* Verlag: Koehler & Amelang, Leipzig.
Längst hätte d'Albert eine Würdigung seines Lebens, seiner Virtuosenlaufbahn und vor allem seines kompositorischen Schaffens verdient. Die Verlagsbuchhandlung behauptet zwar, daß das oben genannte Werk ein Meisterstück sei, wird aber sicherlich bei vielen Lesern dieses 373 Seiten starken Buchs auf Widerspruch stoßen. Gern will ich aber zugeben, daß wenigstens die folgende Äußerung des Verlags nicht ungerechtfertigt ist: »Maßlosigkeit der Gefühle hat d'Albert zum genialen Künstler, aber auch zum leidenden Menschen gemacht. Die Frauen, untrennbar von seinem Leben und Werk, geleiteten ihn auf die Höhe des Ruhmes, zerbrachen ihn und an ihm. Mit größtem Takt versteht es Raupp, die unlösbaren Rätsel, die die sechsmalige Heirat und Scheidung der Mitwelt aufgegeben haben, zu klären«. Die Schilderung dieses Verhältnisses zwischen dem Künstler und den Frauen wird sicherlich diesem Buche einen großen Leserkreis zuführen. Der wird darüber hinwegsehen, daß ihm zum mindesten die letzte Feile fehlt, und auch mit den keineswegs erschöpfenden Besprechungen der Werke vorlieb nehmen. Zum großen Teil bestehen diese Besprechungen aus ziemlich willkürlich ausgewählten Zeitungsartikeln, deren einzelne Abschnitte leider nicht mit Anführungsstrichen versehen sind, so daß man oft erst überlegen muß, ob Raupp sich äußert oder die Ansicht eines andern zitiert. Diese fremden Bestandteile hätten am besten durch kleinere Lettern gekennzeichnet werden müssen. Vollkommen willkürlich sind auch Briefe an den Künstler eingestreut. Nicht klar geworden ist mir, ob Raupp Musiker ist oder Literat; ich möchte das letztere annehmen. Seite 38 führt er Brecht unter Komponisten auf! Mit dem Titel Musikwissenschaftler ist er sehr freigebig; er scheint jeden, der über Musik schreibt, dafür zu halten. Daß er keine Schlußredaktion vorgenommen hat, dafür einige Belege. Seite 199 und 259 bringt er denselben Ausspruch Ad. Weißmanns. Seite 154 erwähnt er die Musik, die d'Albert zu Hofmannsthals »Der Tor und der Tod« geschrieben hat, sagt aber gar nichts darüber und erwähnt sie nicht einmal in dem am Schlusse des Buchs befindlichen Verzeichnis der Werke. Nicht einmal klar feststellen läßt er uns, wann manche der Werke entstanden sind. Seite 138 lesen wir: »Im Turmzimmer ... gedieh die Arbeit am Kain vortrefflich«. Vorher aber ist von diesem Werke mit keinem Worte die Rede. Seite 160 steht: »Ahasver wurde zurückgelegt und mit kraftvoller Schaffenslust an die Arbeit der Fortsetzung von Flauto solo geschritten«. Daß er dies Werk aber begonnen, darüber ist vorher nichts gesagt. Einige kleine Versehen: Kommerzienrat Bock erhält immer den Doktortitel beigelegt. Der Musikverleger Geheimrat Dr. Ludwig Strecker hat den Vornamen Karl erhalten und ist nach dem Personenregister identisch mit dem Berliner Schriftsteller Karl Strecker. Seite 204 steht, daß die ersten zwei Akte des Tragaldabas schon an den Hamburgischen Generalmusikdirektor Egon Pollak abgegangen waren. Dieser, der den Klavierauszug anfertigen sollte, was aber verschwiegen wird, war damals aber nur Kapellmeister in Bremen. Nach Seite 147 muß man annehmen, daß der Komponist sein herrliches Violoncellkonzert für Bratsche selbst, und zwar sehr bald bearbeitet hat; es geschah dies aber durch Spitzner und erst 1925. Doch genug von derartigen kleinen Versehen. Empfindlich ist der Mangel eines Sachregisters und die Unübersichtlichkeit des

Drucks, die auch chronologische Feststellungen erschwert.
Um zu zeigen, daß er kein bloßer Panegyriker ist, fällt Raupp mitunter recht harte Urteile über einzelne Werke, z. B. über die mittelalterliche Venushymne, meines Erachtens sehr mit Unrecht. Ich freue mich aber, daß auch er für einige Werke, für die ich seit Jahren bei jeder mir sich bietenden Gelegenheit eine Lanze breche, eintritt, namentlich für Kain, Flauto solo und Revolutionshochzeit. Izeyl unterschätzt er, noch mehr Liebesketten, welche mit dem Tiefland sehr verwandte Oper meines Erachtens in musikalischer Hinsicht weit wertvoller ist als Tiefland. Daß dieses Werk fast ausschließlich von den auch den Toten Augen gewogenen Bühnenleitern bevorzugt wird, ist ein bitteres Unrecht gegen so manche andere Oper des auf diesem Gebiet gar zu fruchtbaren d'Albert, der, wie wir durch Raupp erfahren, in seiner Jugend einige Operetten Sullivans instrumentiert hat. Hoffentlich bringt ihm seine neueste Schöpfung »Die Witwe von Ephesus« einen echten großen Erfolg. Hoffentlich findet sich dann auch eine geeignete Kraft, die die von Raupp zusammengetragenen Bausteine zu einem grundlegenden und abschließenden Werk über d'Albert ausnutzt.

Wilhelm Altmann

ANTONIO TIRABASSI: *Grammaire de la notation proportionelle et sa transcription moderne.* Zu beziehen durch: Van Campenhout Nf., Brüssel; Carisch & Co., Mailand; Rotschy Frères, Genf und den Verlag der Schola Cantorum, Paris.
Der Autor ist Gründer und Leiter eines musikwissenschaftlichen Instituts in Brüssel, das sich hauptsächlich mit der Mensuralmusik des 15. bis 17. Jahrhundert beschäftigt. Er hat das Material seiner Doktorarbeit in dem vorliegenden Werke zu einem Lehrbuch verarbeitet, dessen Hauptvorzug Übersichtlichkeit und knappe Formulierung bilden. Tirabassi hegt die optimistische Ansicht, daß es möglich sei, Mensuralmusik so exakt in moderne Notenschrift zu übertragen wie etwa ein deutsches Druckwerk mit gotischen Buchstaben in ein gleiches mit lateinischen Lettern. (Aus den »Maßen« können dabei sehr leicht »Massen« werden.) Ich stimme dem Verfasser darin bei, daß die großen Gesamtausgaben von Palestrina, Orlando di Lasso, Josquin des Près usw. keineswegs mustergültig sind, sondern willkürliche Interpretationen enthalten und von einer Musikauffassung ausgehen, die früheren Zeiten fremd war. Aber zum großen Teil handelt es sich nur um Schönheitsfehler, wenigstens soweit die Notenwerte in Betracht kommen: Die »gemessene« Musik kennt keinen Takt, keine leichten und schweren Taktteile, sondern nur die Feststellung der relativen Zeitdauer jedes Notenwertes. Man punktiere also die Taktstriche, schreibe immer nur den 1/1-Takt vor usw. Schwieriger ist die Frage der Unterlegung der Textsilben. Was der Verfasser hierüber sagt, kann man restlos anerkennen. Für abwegig halte ich seine Meinung, daß die alte Musikkunst nur quantitative Werte gekannt habe und daß Gefühlswerte erst in der Camerata fiorentina aufgetaucht seien. *Musik ist immer Gefühlsausdruck gewesen und kann gar nichts anderes sein.* Die Mensuralmusik zeichnet nur Tonhöhen und Tonlängen auf, gewiß; wie sollte sie auch die individuelle religiöse Inbrunst in profane Vortragsbezeichnungen umwandeln? Vielleicht wird heute in katholischen Kirchen künstlerisch schöner gesungen, als zur Zeit der Mensuralnotation, sicherlich aber nicht eindrucksvoller. Denn damals glaubte der katholische Kirchensänger an das, was er durch seinen Gesang verherrlichte, während es ihm heute sehr oft nur auf die musikalische Qualität seiner Darbietung ankommt.

Richard H. Stein

MARIE-THERESE SCHMÜCKER: *Diktate zur Musikgeschichte.* Tonika-Do-Verlag, Berlin.
Die Sammlung bringt eine reiche Fülle von Beispielen von Mesomedes bis zu Weill. Sie sind nach historischen Gesichtspunkten geordnet, wie es ja in der Natur der Aufgabenstellung lag. Wie die vielseitigen Stoffe erziehlich benutzt werden, das ist ganz dem Lehrer überlassen, der seine fortgeschrittenen Schüler von der Musikgeschichte aus, im Sinne eines Gesamtunterrichtes, auch im bewußten Hören weiterführen will.

Siegfried Günther

KUNST

OTTO FEIL: *Beethovenhäuser.* 14 Original-Holzschnitte in Mappe. Verlag: Josef Grünfeld, Wien.
Über Beethovens Wohnstätten gibt es mehrere Publikationen, so den mit über 100 Bildern nach eigenen Aufnahmen geschmückten, leider vergriffenen Band von Bertha Koch (ehemals Schuster & Loeffler); auch in Mappenform wurde vor längerer Zeit eine Samm-

lung von Zeichnungen eines österreichischen Künstlers herausgegeben. Jetzt stellt der Wiener Graphiker *Otto Feil*, dem viele äußerst feine Altwiener Ansichten zu danken sind, 14 Original-Holzschnitte in einer sehr hübschen Mappe zusammen. Was seinen Blättern höchste Lebendigkeit verleiht, ist der Umstand, daß diese Blätter direkt von den Stöcken gedruckt wurden. Das Schwarz-Weiß der Zeichnung kommt somit eindringlichst, weil unverfälscht, zur Geltung. Diese Holzschnitte verraten einen Stil, der Gefühl und Ausdruck zu einer schönen und seltenen Einheit verschmilzt. Die Motive umfassen Beethovens Wohnstätten in Wien, Mödling, Heiligenstadt und Baden in der Zeit von 1795 bis 1822. Jedes Blatt zeigt packende malerische Wirkungen. Das geübte Auge wird an dieser wertvollen künstlerischen Gabe viel Freude haben. *Max Fehling*

MUSIKALIEN

A. GLASUNOW: *Elegie für Streichquartett*, op. 105; *6. Quartett*, op. 106.
ALEX. KARTZEW: *Quartett*, op. 11. Verlag: M. P. Belaieff, Leipzig.

Fast 30 Jahre waren verstrichen, ehe sich Glasunow entschloß, seinem überall mit Begeisterung aufgenommenen 5. Streichquartett op. 64 ein weiteres Werk dieser Gattung folgen zu lassen. Zunächst schrieb er anläßlich des 25. Todestags des großen Kunstmäzens M. P. Belaieff, der zur Veröffentlichung der Werke gediegener russischer Tonsetzer den sehr bald berühmt gewordenen Musikverlag in Leipzig gestiftet hat, eine kurze, höchst eindrucksvolle Elegie als Huldigung an dessen Manen. Sodann beschenkte er uns mit seinem 6. recht breit ausgeführten Quartett. Es braucht eigentlich nicht erst gesagt zu werden, daß es satztechnisch ein Meisterwerk ist, den Stil der Klassiker befolgt und ausgezeichnet klingt. Selbstverständlich hat es spezifisch russische Färbung. Der erste Satz, dessen zweites Thema besonders eindrucksvoll ist, ist überwiegend ernst, beinahe schwermütig gehalten. Der zweite ist Intermezzo rusticano überschrieben und knüpft ganz offenbar an Tänze russischer Bauern an; ganz eigenartig ist der Takt aus $^3/_8 + ^2/_8 + ^3/_8 = ^8/_8$ zusammengesetzt. Ein ungemein wirkungsvoller Satz. In trefflichem Gegensatz zu seiner urwüchsigen Fröhlichkeit steht das tiefinnerliche, mit warmen Herzblut geschriebene Andante piangevole. Den Schlußsatz bilden höchst abwechslungsreiche Veränderungen über ein kurzes kraftvolles Thema. Gerade in bezug auf die Variationskunst haben die im Verlag Belaieff vereinigten russischen Tonsetzer immer Ausgezeichnetes geleistet.

Kartzew, der 1883 geboren ist, verleugnet in seinem keineswegs knapp gehaltenen Quartett nirgends, daß er Russe ist, fühlt sich aber ebenso wie Glasunow durchaus als Gefolgsmann der deutschen Klassiker. Sein Werk ist anläßlich eines zur Erinnerung an den vor 25 Jahren erfolgten Tod Belaieffs erlassenen Preisausschreibens gekrönt worden, meines Erachtens durchaus mit Recht. Sehr ernst ist der erste Satz gehalten; er erschließt sich nicht gleich dem Ohre mit Ausnahme der kurzen im Verlauf des Satzes noch mehrfach herangezogenen Einleitung. Sehr kunstvoll ist der Hauptteil des Scherzos gehalten; er beginnt fugiert. Der mittlere Teil, das sogenannte Trio, ist in der melodischen Erfindung stärker. Das Herz eines Quartettspielers wird dem Tonsetzer aber eigentlich erst durch den dritten Satz, ein Intermezzo in Variationenform, gewonnen; von ganz besonderer Schönheit ist darin das Tranquillo im $^5/_4$ Takt. An innerem Wert steht diesem Intermezzo der Schlußsatz nicht nach; besonders ist das Gesangsthema recht eindrucksvoll.

Diese drei Werke verdienen nicht bloß die Beachtung der konzertierenden, sondern auch der Liebhaber-Quartettvereinigungen.

Wilhelm Altmann

WALTER JESINGHAUS: *Fantasie für Orgel*, op. 19a. *Sonatina per i piccoli* (Pianoforte Solo), op. 27b. Verlag: Hug & Co., Leipzig.

Impressionismus wirkt so bestimmend auf das Orgelstück, daß man versucht sein könnte, es landschaftlich auszudeuten. In zackigdissonante Gebirgsmassive ist mehrmals ein zartes Pastorale eingebettet, am Schluß ist die Höhe mit leuchtend-brausendem C-dur erstiegen. Impressionismus auch insofern, als altklassische Linienführung fast völlig vermieden wird.

Ein frisches Stückchen, an dem nicht nur Kinder Freude haben werden, ist die Sonatina. Rein zweistimmiger Satz wird nur durch ostinate Quintbässe durchbrochen. Die hübsche freie Schlußfuge (mit allen polyphonen Scherzen) rundet durch Ausklang in das Kopfmotiv das Ganze vorteilhaft. Am köstlichsten ist wohl das scherzoartige Sätzchen, das eine kleine Spielfigur ständig wiederholt, aber durch wechselvolle Dynamik und gute Kon-

trapunktierung vor aller Eintönigkeit schützt. (Daß in Zeile 5 und 6 auf Seite 5 die rechte Hand statt im Baß — irrtümlich im Violinschlüssel geschrieben ist, dürfte wohl leicht erkannt werden.) Auch hier scheint Landschaftliches eine Rolle zu spielen, doch wirkt in diesem Stück das Licht klarer und ungebrochener. *Carl Heinzen*

WALTER NIEMANN: *Schloß Durande.* Romantische Suite für Orchester nach Worten von *Eichendorff*, op. 62a. Instrumentiert und arrangiert von *Curt Beilschmidt.* Edition Steingräber, Leipzig.

In vier Sätzen bietet sich hier die Orchestersuite Walter Niemanns in leichterem Gewande an, für Salonorchester geschickt arrangiert. Die gefällige, bahnbrechenden Aspirationen durchaus abgewandte Stimmungsmusik behält auch noch in diesem federleichten Vogelhändlergewande ihren Gebrauchswert, der ihr nicht abgesprochen sei. Mag sie auch als absolute Musik genossen werden können, so bleibt ihr eigentlicher Wert doch in der engen Konzeption mit der dichterischen Vorlage beschlossen, mit Eichendorffs gleichnamiger Erzählung. Der erste Satz, »Das Schloß auf dem Berge«, schildert das Ansichtigwerden der grauen Türme des Schlosses Durande in gewittriger Morgenstimmung. Eine zärtliche Sarabande führt uns auf den ländlichen Ball, wie ihn Eichendorff in seinem »Dichter und ihre Gesellen« schildert. Der dritte Satz, »Fremder Dudelsackpfeifer«, bringt uns in einer slawisch angehauchten Burleske zum obstinaten Basse der Dudelsäcke ins stimmungsvolle ländliche Treiben eines Sonntagsnachmittages. Den Schluß macht eine feurig sich wiegende Gigue, voller romantischer Galanterie. Die alten Formen sind mit romantischem Inhalt gefüllt, der nur unterhalten will. *Friedrich Baser*

PETER CORNELIUS: *Stabat Mater* (Klavierauszug), *Messe in d-moll* (Partitur), *Das »Große Domine«* (Klavierauszug), herausgegeben von *Max Hasse.* Verlag: B. Schotts Söhne, Mainz.

Mit den 1853 komponierten »6 kleinen Liedern zu eigenen Weisen« begann bisher für die musikalische Öffentlichkeit das kompositorische Wirken von Peter Cornelius; durch die Herausgabe der geistlichen Werke der Frühzeit hat der unermüdliche Cornelius-Apostel Max Hasse eine völlig neue Wesensseite des liebenswürdigen Komponisten aufgezeigt. — Das »Stabat Mater« (1849) stellt gewissermaßen die Krönung der in Berlin unter Siegfried Dehn absolvierten Lehrzeit dar und es ist insbesondere in den homophoneren Teilen von großem Klangreiz und edler melodischer Haltung. Die fugierten Partien erscheinen mitunter etwas steif, doch werden auch hier durch das Hinzutreten des Instrumentalkörpers oft sehr schöne Klangwirkungen erzielt. — Das gleiche gilt auch von den beiden anderen, 1852 komponierten Werken, die hinsichtlich der polyphonen Führung bedeutende Fortschritte erkennen lassen. Die bloß für gemischten Chor und Orgel (ad libitum) gesetzte Messe ist höchst kunstreich vom Cantus Firmus durchwirkt und besitzt im »Kyrie« einen Satz von prachtvoller Eindringlichkeit. — Das »Große Domine« ist auch in formaler Hinsicht dadurch interessant, daß in dem dreiteiligen Werk das Thema des einleitenden Tenorsolos in die Schlußfuge vergrößert vom Blechkörper gebracht eintritt und damit die Coda herbeiführt.

Die Editionsarbeit Hasses ist mustergültig. Der Verlag hat sich durch die endliche Drucklegung dieser Werke große Verdienste erworben und unseren Schatz an wertvoller geistlicher Musik erheblich gemehrt. *Willi Reich*

N. MEDTNER: *Sieben Lieder*, nach Dichtungen von Alexander Puschkin, op. 52. Verlag: Wilhelm Zimmermann, Leipzig.

Diese sieben Lieder sind ein wahres Prachtwerk. Eine Ökonomie in der Ausgestaltung des Motivischen, eine Kraft verinnerlichten Ausdrucks, die aufhorchen lassen. Der romantische Grundzug hat einen absolut nicht leichten, doch außergewöhnlich charaktervollen und »klingenden« Klaviersatz zur Folge. Die Singstimme fließt weitaus bequemer, ohne indes die vornehme Gesamthaltung auch nur irgendwie zu verletzen. Den leisesten Regungen der Texte wird mit unerhörter Feinheit nachgespürt. Jedes einzelne dieser Meisterstücke möchte man ausführlich behandeln und muß sich doch zu knapper Kürze zwingen. »Das Fenster« ist ein hervorragendes dramatisch-lyrisches Stimmungsbild, »Der Rabe« eine Ballade von suggestiver Konzentration, die »Elegie« mit ihrem herb-kraftvollen Epilog ein Beweis dafür, daß die Mittel der »Tonalität« noch bei weitem nicht erschöpft sind; in den »Zeichen« wird das Symbolische des Stimmungsumschwunges durch Umkehrung in vollendeter Weise gedeutet, die »Spanische

Romanze« ist ein entzückendes Filigran-Menuett, dessen Zierlichkeit das köstliche Gitarrengeklimper der »Serenade« (die auch in flüchtig auftauchendem Ernst immer graziös und spielerisch bleibt) den Rang streitig machen möchte. »Der Gefangene« bringt in einem freiheitlichen Naturbild ungeheure harmonische Ballungen. Mittelstimmen mit guter Höhe und noch besserer Gestaltungskraft sollten an diesen Liedern nicht vorübergehen. Denn noch einmal sei es gesagt: es sind Prachtwerke ganz hervorragenden Gepräges!

Carl Heinzen

VITUS RATHSACH: *Die Grundlagen des Violinspieles in zwölf Lektionen.* Anweisungen und Übungen mit zehn Abbildungen. Verlag: Chr. Friedrich Vieweg, Berlin.

Ohne sich hier mit den Vorzügen und Mängeln des Systems Rathsach, das sich ja bereits mit früheren grundsätzlichen Veröffentlichungen bekannt machte, auseinanderzusetzen, darf auch dieses Heft denen, die sich zu Rathsach bekennen, empfohlen werden. Es wendet sich zunächst dem Saitenwechsel über 2, 3 und 4 Saiten in klaren Gruppierungen zu, um dann auch die linke Hand in seinen elementaren Funktionen bis zu Geläufigkeitsübungen und Vibrato zu bedenken. Es kann aber nicht zweifelhaft bleiben, daß solch spärliches Material und so manches noch gänzlich ungeklärte Problem den etwas stolzen Titel noch nicht verdienen.

Friedrich Baser

JOHN DANYEL: »*Stay, cruel, stay*«, aus English ayres Elizabethan and Jacobean, herausgegeben von Peter *Warlock* und Philip *Wilson.* Verlag: Oxford University Press, London.

Die Datierung 1606 läßt entnehmen, daß es sich wohl um ein Stück aus Danyels »Songs for the lute, viol and voice« handelt. Die moderne Ausgabe für Gesang und Klavier läßt sichere Rückschlüsse auf das Notenbild des Originals nicht zu; die Faktur ist jedoch ganz madrigalisch, und die durchgebildete Imitation in den Begleitstimmen läßt vermuten, daß diese wahrscheinlich eine unveränderte Übertragung des Lautenparts sind, der seinerseits im Sinne eines arrangierten Vokalsatzes aufgefaßt werden darf. Die Gesangsstimme folgt dem Text sehr ausdrucksvoll und endet in einem schönen »Fare well«-Refrain.

Peter Epstein

A. DOBRONIC: *Hirtenmusik.* Duo für Oboe und Corno inglese. Verlag: B. Schotts Söhne, Mainz.

Drei knappe, melodisch sehr annehmbare, dem Charakter der Instrumente durchaus entsprechende Sätze, die deren Spielern hochwillkommen sein werden.

Wilhelm Altmann

ULRICH KRÜGER: *Vier Nachtlieder* und »*Ich hört ein Sichelein rauschen*« (Acht Lieder unbekannter Dichter) für eine Altstimme mit Klavier. Selbstverlag, Berlin W 15.

Das vierte der Nachtlieder fällt als Experiment aus dem Rahmen, indem es in tonales Neuland vorstoßen möchte. Doch führt der Versuch nicht weiter als bis zu quintigen Bässen und einigen wenig überzeugenden Dissonanzen. Das dem Lied vorgesetzte Brahms-Motto hat daher mit Form und Inhalt keine Berührungspunkte. Alles übrige ist recht zahm: die Begleitung hängt zumeist männerchorartig (gar ohne polyphone Regungen) fest zusammen, wird höchstens durch eine nicht immer geschickt geführte bewegte Gegenstimme bereichert. Der sechste Takt des »Wiegenliedes« im plötzlichen Wechsel des Metrums zum Textwort »bunt« kennzeichnet unfreiwillig-bestimmt die Stilunsicherheit. Noch blasser sehen die acht altdeutschen Volkslieder aus. Eine so unselbständige Vertonung, die sehr oft in der »Mendelssohn-Weis'« untergeht, war wahrlich nicht vonnöten. Ob sich hier jemals ein Gebilde gestalten kann?

Carl Heinzen

MAURICE RAVEL: *Menuet antique* (Taschenpartitur). Verlag: Enoch & Cie., Paris.

Über dieses, schon 1895 für Klavier komponierte und jetzt für großes Orchester uminstrumentierte Werk läßt sich heute wahrhaftig nichts grundlegend Neues mehr sagen. Es weist die bekannten Vorzüge des Komponisten auf und sei hiermit allen Dirigenten als farbenfreudige Programmnummer kürzerer Dauer empfohlen.

Willi Reich

G. F. HÄNDEL: *Leichte Stücke für Klavier zweihändig* , herausgegeben von Dr. Hans *Bischoff*, neu bearbeitet und ergänzt von *Martin Frey.* Steingräberverlag, Leipzig, 1930.

Herausgeber und Bearbeiter, der auch Ergänzungen und Erweiterungen vornahm, bieten mit diesen 19 vom pädagogischen Standpunkt aus sorgfältig durchgesehenen leichten Stücken aus Suiten usw. von Händel wertvollen Übungsstoff, der verdient, im Klavierunterricht neben J. S. Bachs ähnlich leichten Unterrichtssachen (Inventionen, Notenbuch der Anna Magdalena usw.) fleißiger benutzt zu werden. Der Neubearbeiter legte die große Ausgabe der Deutschen Händelgesellschaft

zugrunde. Originalbindebögen von Händel selbst sind kenntlich gemacht. Die Ornamentik wurde mit verläßlicher Genauigkeit auch weniger vorbereiteten Schülern angemerkt. Auffassungen und Varianten Hans von Bülows nach seinen Ausgaben werden gesondert vermerkt, wie auch jede kleinste Abweichung der großen Ausgabe der Deutschen Händelgesellschaft. Die Anordnung ist natürlich nur vom Gesichtspunkt des Pädagogen aus getroffen worden, ausgehend von der sehr klar und einfach gebauten Gavotte G-dur von 1720. Der schöne Druck auf gutem Papier dürfte auch viel Anklang finden. *Friedrich Baser*

WALTER JESINGHAUS: *Sonetti a Tristefiore (Canto e Pianoforte)*, op. 27. Verlag: Umberto Pizzi, Bologna.
Zwei Lieder nach Gedichten von Hermann Hesse, op. 24a. Verlag: Hug & Co., Leipzig.
Wenn die zauberhaft-zart poetischen Sonette von Auro d'Alba ins Deutsche übersetzt würden, so wäre wahrscheinlich eine neue Komposition erforderlich. Denn die fast schlicht deklamierten Gesänge gewinnen durch das Hineinspielen des bel canto ein überzeugendes Leben, das ihnen durch die straffe Präzision der deutschen Gesangsbehandlung doch fast völlig genommen würde. Die mit ostinaten Zügen stark durchsetzte Begleitung erhöht den hochpoetischen Reiz.
Weitaus herber und kraftvoller geben sich die beiden Hesse-Lieder. »Der Wanderer an den Tod« verwertet über tonalem Gerüst fast nur Quartharmonik, die eigenartig weich und geheimnisvoll wirkt und dadurch ihrem Vorwurf ausgezeichnet gerecht wird. In der Stimmung nicht minder glücklich, doch mit einfacheren Mitteln gestaltet ist der freundliche »Gang am Abend«, in dem naturhafte Motive vorherrschen. Zwei schön verinnerlichte Landschaftsbilder, die man — wenn auch keine musikalisch-thematische Bindung vorliegt — nicht trennen sollte.
Carl Heinzen

KATALOGE

WILHELM ALTMANN: *Kammermusik-Katalog*. Ein Verzeichnis von seit 1841 veröffentlichten Kammermusikwerken. Vierte, bis zur Gegenwart ergänzte und erstmalig mit einem Gesamtregister versehene Auflage. Verlag: Carl Merseburger, Leipzig.
Was Wilhelm Altmann in die Hand nimmt, das stellt er unter die Signaturen Zuverlässigkeit, Lückenlosigkeit, Brauchbarkeit. Diese Eigenschaften, für ein Katalogwerk unentbehrliche Voraussetzung, sind allseitig anerkannt worden, wofür die innerhalb von nur zwei Jahrzehnten notwendig gewordene vierte Auflage Zeugnis ablegt. Der Inhalt gliedert sich in 27 Abschnitte, mit Dezetten, Nonetten, Oktetten beginnend, mit Kammermusik für Harfe und Klavier endend. Das ganze unerhört weitverzweigte Gebiet wird sorgsam durchstreift. Neunzig Jahre Podiumsmusik aller Kulturnationen soweit sie nicht Gesangs- und Orchesterwerke sowie Schöpfungen für ein Soloinstrument darstellen, sind gewissenhaft magaziniert. Nur Ungedrucktes wurde von der Aufnahme ausgeschlossen. Das Register der Tonsetzer umfaßt 1570 Namen. Das gut gedruckte Buch wird zum Führer für jeden, dem der edelste Teil des Musikschaffens zur Lebensnotwendigkeit geworden ist.

VIOLONCELLO-KATALOG UND KAMMERMUSIKWERKE. Verlag: Anton J. Benjamin, Leipzig.
Einem engeren Abschnitt des Schaffens dient dieses Verzeichnis, denn es beschränkt sich auf das Violoncello, aber es bezieht auch Schulen, Etüden, Vortragsstücke, Werke für Cello mit Orchester und solche Kompositionen mit ein, an deren Wiedergabe dieses Instrument beteiligt ist. Dagegen beschränkt sich der Katalog auf die Cello-Literatur der Verlage Rahter, Simrock, Benjamin, bringt dafür aber Skizzierungen des Werkinhalts und vergißt weder Tempi noch den Schwierigkeitsgrad. Auch hier sind die Komponisten namhaft gemacht, unter denen Bach, Brahms, Dvorak, Popper, Schumann und Tschaikowskij den breitesten Raum einnehmen. Das Vorwort von *Gustav Groschwitz* ist sehr lesenswert. *Paul Denzel*

DRUCKFEHLER-BERICHTIGUNG:
In der auf Seite 379 von Heft 5 veröffentlichten Kritik über »Carl Philipp Emanuel Bach, Zwölf zwei- und dreistimmige kleine Stücke für die Flöte oder die Violine« aus der Feder von *Hans Boettcher* sind folgende drei Fehler zu verbessern: Zeile 5 »orientierte« statt akzentuierte, Zeile 11 »Spielkreise« statt Spielkurse, Zeile 17 »Schaffens-Kreises« statt Schaffenskurses.

* ZAHLENMYSTIK *

Die »*konstruktiven*« geraden Zahlen galten stets als uninteressant; über die »*mystischen*« ungeraden Zahlen dagegen haben sich seit Jahrtausenden Magier, Religionsstifter, Astronomen, Philosophen, Staatsmänner, ja auch Mathematiker die Köpfe zerbrochen. Seltsamerweise kommen Denker und Mystiker verschiedener Zeiten und Rassen unabhängig von einander oft zu dem gleichen Ergebnis: daß nämlich eine ungerade Zahl immer ein »*relativer*« Wert sei, der die benachbarte niedere Zahl übersteigere oder die nächststehende höhere Zahl abschwäche. Die 17 z. B. wäre hiernach eine stark betonte 16 oder eine schwache 18. (Zum Vergleich: die 7. Halbtonstufe in C-dur ist entweder ein erhöhtes f, oder ein erniedrigtes g, also fis oder ges, Stellvertreter der Dominante oder Unterdominante.) So können denn auch die beiden interessantesten ungeraden Zahlen, denen der Aberglaube von jeher besondere Bedeutung beigemessen hat, die 7 und die 13, Glück bringen, wenn sie aufstrebende Tendenz haben, oder Unglück, sofern sie abwärts führen. Gegen diese Auffassung wandten sich die europäischen Astrologen des Mittelalters, — die übrigens durchaus nicht allesamt Charlatane waren. Sie bestritten jede »innere« Relativität der ungeraden Zahlen, weil sie hierdurch ihren Determinismus gefährdet sahen; während die christliche Lehre die Zahlenmystik begünstigte, da diese einen Wahrscheinlichkeitsbeweis für die Lehre vom »freien« Willen zu enthalten schien.

(Zahlenmystik gibt es übrigens auch heute noch; nicht allein bei den mehr oder weniger dekadenten Freunden des Roulettes, sondern ebenso bei den nüchternen und gesunden Sportsleuten, vom Boxer und Fußballer bis zum Flieger, Luftschiffer und Schachspieler.)

Ein seltsames Beispiel bietet dem »Arithmologen« *Richard Wagner*, der die Zahl 13 als »seine« Zahl bezeichnete und fest an ihre glückbringende Wirkung geglaubt hat. Nicht ohne Grund. Aus der Fülle der Daten kann hier nur eine kleine Auswahl gegeben werden:

Wagners Name besteht aus 13 Buchstaben. Der Meister wurde im Schicksalsjahre 1813 geboren und starb am 13. Februar 1883. Er hat 13 Bühnenwerke geschrieben. 1822 (Quersumme 13) kam er als »Richard Geyer« in die Dresdener Kreuzschule. 1831 (Quersumme 13) wurde er an der Leipziger Universität immatrikuliert und studierte gleichzeitig Komposition bei dem Thomaskantor Weinlig; im selben Jahre schrieb er seine Kompositionen op. 1 u. op. 2. 1840 (Quersumme 13) komponierte er die »Faust-Ouverture« und vollendete den »Rienzi«. Außerdem machte er in diesem Jahre die erste flüchtige Bekanntschaft seines späteren Gönners und Schwiegervaters Franz Liszt. Am 13. September 1841 beendete er den Kompositionsentwurf des »Fliegenden Holländers«. Am 13. Juli 1843 begann er die Komposition des »Tannhäuser«, und am 13. April 1845 war die Partitur fertig. Am 13. Mai 1849 kommt Wagner auf seiner Flucht aus Dresden zu Liszt nach Weimar (Beginn des herzlichen Freundschaftsverhältnisses). Am 13. Oktober 1856 trifft Liszt in Zürich zum Besuche Wagners ein. Am 13. März 1861: Erste Tannhäuser-Aufführung in Paris. Am 13. Mai 1871 beginnt Wagner in Triebschen mit der Herausgabe seiner »Gesammelten Schriften«. Am 13. August 1876: *Erste Bayreuther Vorstellung;* zugleich Beginn der ersten Gesamtaufführung des Nibelungenringes. Am 13. Januar 1882: Vollendung der Partitur des »Parsifal«. 13 Monate später: Tod Wagners in Venedig. 13 Jahre war er mit Cosima verheiratet, 13 Jahre lebte er in der Verbannung, 13 Jahre nach der Vollendung des »Lohengrin« sah er dieses Werk zum erstenmal auf der Bühne. 13 Jahre war Siegfried Wagner alt, als er seinen Vater verlor. Das Siegfried-Idyll ist für ein kleines 13-stimmiges Orchester geschrieben. 1930 (Quersumme 13) starb erst Cosima und dann ein paar Monate später auch Siegfried, der wie sein Vater 13 Bühnenwerke geschrieben hat und dessen ältester Sohn damals 13 Jahre alt war.

Es ist sehr leicht und sehr bequem, achselzuckend zu erklären, hier liege eine Häufung von Zufälligkeiten vor. Kann es nicht Gesetzmäßigkeiten geben, die uns noch völlig unbekannt sind? Sicherlich ist das, was wir Zufall nennen, ein Sichkreuzen mehrerer Kausalreihen,das wir als solches noch nicht erkennen. Im Falle Wagner (wie in unzähligen anderen Fällen) kommen wir jedenfalls nicht weiter, wenn wir von einem Ausnahmefall sprechen. Ausnahmen gibt es außerdem nur bei den von Menschen aufgestellten Regeln, nicht im Kosmos. Ein Naturgesetz, das eine Ausnahme zuließe, wäre kein Naturgesetz mehr.

Eine Kuriosität sei nebenbei erwähnt: In vorwiegend protestantischen Ländern lassen viele Hotels die Zimmernummern 13 aus-

fallen. Andererseits findet man in Gasthäusern der katholischen Länder nicht selten eine ganze Zimmerreihe mit der Nummer 7 (7a, 7b, 7c usw.). Nun ja, es gibt 7 Schöpfungstage, 7 Kirchentöne, 7 Sakramente, 7 Tugenden, 7 Todsünden, 7 Freuden und 7 Schmerzen Mariä usw.

Die »heilige« Zahl der nichtchristlichen Völker war von jeher die 5. Daher die alten pentatonischen Musiksysteme der Chinesen, Inder und Ägypter, die durchaus nicht auf unsern mathematisch-physikalischen Berechnungen beruhen, sondern innerhalb des Oktavraumes sehr frei stehen. Die Javaner teilen die Oktave bekanntlich in 5 gleiche Teile.

Die Mystik der 5 beruht ursprünglich vielleicht auf der primitiven Erkenntnis, daß wir 5 Sinne und damit 5 Erfahrungsmöglichkeiten haben. Erstaunlich ist, daß die 5 als Symbol immer wieder auftaucht, vom faustischen Pentagramm bis zum Sowjetstern, ja bis zu der Flagge einiger Negerstaaten. Für uns europäische Musiker errichtet der 5. leitereigene Ton nach oben und unten die festen Säulen der Dominante und Unterdominante, — die das 12-Töne-System nicht umstürzen kann, vielleicht aber die elektrische Musik, von der heute nicht gesprochen werden soll*).

Es sei hier, da die Kürze des verfügbaren Raumes eine systematische Darlegung nicht gestattet, nur noch auf die 9 hingewiesen, die in der Pythagoräischen Zahlensymbolik wie auch bei den Neuplatonikern *Abrundung*, *Vollendung* bedeutet. Hiermit harmoniert, daß sie als Geburtstag bei keinem großen Komponisten vorkommt. (Saint-Saëns ausgenommen. Aber der war ja kein wahrhaft großer Tonmeister, sondern ein Epigone.) Bei Wagner zeigt sich die 9 vor allem als große diatonische None und als kleine chromatische Sexte (9. Halbton). Auch muß man die 9 Musikdramen von den 4 Nummeropern (Feen, Liebesverbot, Rienzi, Holländer) unterscheiden. Beethoven hat nach einem Scherzwort »drei« Sinfonien geschrieben, die Eroica, die »thétique« (!) und die »Neunte«. Auch Mahler kam über die Neunte nicht hinaus. Und Bruckner konnte seine Neunte nicht einmal beenden. Von Brahms besitzen wir 9 große Orchesterkompositionen und 9 Chorwerke mit Orchesterbegleitung. Usw. usw.

Sehr aufschlußreich ist es, die Sonderstellung der 9 in der Mathematik zu betrachten. Die Musik war bekanntlich jahrhundertelang ein Teilgebiet der mathematischen Wissenschaften. Heute gehört sie zur Philosophie, so daß man, in Deutschland wenigstens, mit einer musikalischen Dissertation nur zum Dr. phil. provomiert, Verzeihung: promoviert werden kann.

Hier nur drei kleine Beispiele, die für die mystische Sonderstellung der 9 charakteristisch sind: *1.* Man vertausche bei einer zweistelligen Zahl die Ziffern und subtrahiere dann die kleinere von der größeren. Der Rest ist immer durch 9 teilbar. Z. B.: 83 — 38 = 45; 45 : 9 = 5. *2.* Man ziehe von einer beliebigen Zahl die Quersumme ab. Der Rest, wie auch seine Quersumme, ist stets durch 9 teilbar. Z. B.: 7891 — 25 = 7866. 7866 : 9 = 874. 27 : 9 = 3. *3.* Zwei dreistellige »gekrebste« Zahlen*), also z. B. 765 und 567, ergeben immer eine Differenz, hier 198, bei der die mittlere Zahl stets eine 9 ist und die Summe der beiden anderen Zahlen 9 ausmacht. (Ein weiteres Beispiel: 641 — 146 = 495. Mittlere Zahl 9; 4 + 5 = 9.)

Wenn selbst in der Mathematik eine Zahl einen unerklärbaren mystischen Sonderwert hat, so darf man die Sympathie oder Antipathie der Künstler gewissen Zahlen gegenüber nicht einfach als einen Mangel an Intelligenz und gesundem Menschenverstand bezeichnen. Es muß erlaubt sein, Zusammenhänge intuitiv zu erfassen und zu werten, die wissenschaftlich vielleicht erst in zweihundert oder zweitausend Jahren erforscht werden können.

Hauptfrage für Mystiker und Musiker: Kann man nur in Buchstaben, kann man nicht auch in Zahlen und Tönen »denken«? (Combarieu: »La musique est l'art de penser avec des sons.«) Und: Gibt es nicht ein höheres, ein »absolutes« Denken, ohne Gebundenheit an Gruppen von Buchstaben, Tönen oder Zahlen? In einer Zeit, die nur die Technik bejaht, aber dem Glauben entfremdet ist und der spekulativen Wissenschaft skeptisch gegenübersteht, findet jede Art von mystischer Lebensbetrachtung und Weltanschauung sehr leicht neuen Nährboden. Das Ewigmenschliche, der Mystizismus, steht wohl immer in der Mitte zwischen religiöser Gewißheit und wissenschaftlicher Wahrheit; bald unterhalb des allgemeinen Niveaus als illogischer Aberglaube, bald oberhalb als intuitive Genialität.

Richard H. Stein

---

*) Vgl. »Die Musik«, XXII, S. 861.

*) Der Krebskanon, zumal in seiner Verbindung mit dem doppelten Kontrapunkt, war nichts weiter als angewandte Mathematik.

ZWEI BRIEFE

Verehrte liebe Frau Winifred!

Nach reiflicher Überlegung bin ich zu dem festen und unabänderlichen Entschluß gekommen, meine Tätigkeit in Bayreuth als beendet anzusehen. Ich gab 1908 Frau Cosima Wagner mein Wort, Siegfried beim Bayreuther Werk zu helfen, so lange es mir möglich sei. Dieses Wort habe ich gehalten, soweit es nur immer in meinen Kräften lag. Ich habe mein Wort gehalten nicht nur, weil ich es Frau Cosima verpfändet hatte, sondern weil ich mich Siegfried in treuer Freundschaft verbunden fühlte. Durch jahrelange gemeinsame Arbeit war mir »Siegfried« und »Bayreuther Werk« ein Begriff — ein Begriff, der mir in allem Wechsel von Zeit und Ort als etwas Festes, Unverrückbares vor Augen stand — zu dem mich künstlerisches Gewissen und höchste Pflicht immer wieder zurückrief.

Nun hat ein grausames Geschick Siegfried seinem Werk entrissen. Bayreuth verlor seinen Führer. Das Werk muß neu ausgebaut werden, neue Kräfte müssen eingesetzt werden, junge Schultern müssen es sein, denen die ungeheure Last und Verantwortung auferlegt werden kann, und in dieses neue Räderwerk passe ich nicht mehr hinein — ich, dessen künstlerische Anschauungen und Überzeugungen, soweit Bayreuth in Frage steht, noch aus dem vorigen Jahrhundert stammen.

Ich habe die Überzeugung, daß Du mich verstehst und meine Beweggründe würdigst. Es ist selbstverständlich, daß ich Dir immer zur Verfügung stehe, wenn Du fernerhin vielleicht einmal einen Rat von mir haben willst.

In treuer Freundschaft

Dein alter

KARL MUCK

An den Ministerpräsidenten Laval.

Eure Exzellenz bitte ich, das Nachfolgende freundlichst zur Kenntnis nehmen zu wollen:

Seit dem 26. Juli 1930 war ich vom Komitee der Conzerts Pas de Loup für zwei Konzerte am 7. und 8. März engagiert. Eine Stunde vor meiner beabsichtigten Abreise am 4. März abends wurde mir durch das Telephon und ein dringendes Telegramm vom Komitee mitgeteilt, ich möge nicht abreisen, da die Konzerte »unmöglich« seien; ein Brief würde folgen. Am nächsten Tag erhielt ich zwar ein ein bedauerndes, Sympathie und Verehrung ausdrückendes Telegramm des Komitees, aber die auch hier versprochene briefliche *Aufklärung ist bisher ausgeblieben.*

Der Pariser Korrespondenz der »Basler Nachrichten«, die ich beifüge, entnehme ich den Tatbestand, den ich so lange auch für wahr halten muß, als ich nicht eine anderweitige authentische Mitteilung erhalte. Ich vermerke dazu folgendes:

Erstens: Ich habe das ‚Manifest der 93' im Jahre 1914 unterzeichnet, meine Unterschrift im Frühjahr 1917, also noch während des Krieges, öffentlich *zurückgezogen*, als ich meine Überzeugung mit dem Inhalt des Manifestes nicht mehr vereinigen konnte.

Zweitens: Das Ritterkreuz der Ehrenlegion habe ich *niemals* zurückgesandt, sondern bewahre es noch heute.

Aber auch wenn diese letztere Beschuldigung wahr wäre und wenn ich meine Unterschrift nicht zurückgezogen hätte, wäre es höchst *unangebracht* und deutete auf ganz andere als nur patriotische Motive, wenn man heute, wo so viel von Versöhnung und Annäherung der Völker geschrieben und gesprochen wird, verjährte Irrtümer des Krieges herauszerrt.

Einen Künstler meines Namens aber, der mit dem verstorbenen Charles *Malherbe* in jahrelanger Arbeit die monumentale Ausgabe der Werke von Hector Berlioz geleitet hat und der außerdem durch Aufführungen französischer Werke und Engagements französischer Künstler für edle französische Kunst stets eingetreten ist, in solcher Weise zu behandeln, wie es jetzt geschehen ist, kann nur mit einem Ausdruck beurteilt werden, den in diesem Briefe zu gebrauchen mich lediglich die Hochachtung abhält, die ich für Eure Exzellenz empfinde und mit der ich die Ehre habe zu verbleiben

Eurer Exzellenz

ergebenster

FELIX WEINGARTNER

* NEUE SCHALLPLATTEN *

WILHELM FURTWÄNGLER UND DIE DEUTSCHE GRAMMOPHON A. G.

Daß es der Grammophon A. G. gelang, den berühmtesten deutschen Dirigenten für ihr Unternehmen zu gewinnen, ist ein nicht hoch genug zu bewertendes Verdienst. Die von den Berliner Philharmonikern unter seiner Führung bespielten Platten haben für die nachkommenden Geschlechter eine noch höhere Bedeutung als für uns Zeitgenossen, die wir Zeugen der lebendigen Wiedergabe von Podium her sein dürfen. Söhne und Enkel werden in diesem Plattenschatz die Dokumente der nachschaffenden Kräfte: architektonische Aufbaukunst, priesterliche Hingegebenheit, deutschen Ausdrucksadel, seelenvolle Vertiefung in den Geist des Werkes als unverlierbares Besitztum aufbewahren.

Bevor wir heute die neuen Furtwängler-Platten abhören, gedenken wir jenes alten Herrn im Erfahrungsbart unter der scharfen Erinnerungsbrille, den wir mit neidvoller Hochschätzung in den Konzertpausen umringten, um seinen »Memoiren«, wie wir sie zu nennen pflegten, zu lauschen. »Wir alle leben doch nur vom Vergleich, nicht wahr, meine Herren? Die Neunte unter Wagner damals 1872 in Bayreuth habe ich ja nicht erlebt; aber ich durfte als reifender Jünger der Frau Musica 71 Konzerte seines Schülers Hans von Bülow hören. Gewiß war die Brahms-Serenade und die Genoveva-Ouvertüre vorhin eine achtbare Leistung. Was alles aber hat gefehlt! Da hätten Sie Bülows geistsprühende Akzentuierungskunst erleben müssen! Und neulich das Siegfried-Idyll: wissen Sie, wie das Levi gemacht hat? Seine Tempi, seine Grazie, seine Gefühlswärme . . .? Der Holländer in voriger Woche war passabel; gemessen an Mottls Furor teutonicus aber — nein, nicht zu vergleichen. Und Händel? Wer wie ich die großen Oratorien, beispielsweise den Messias unter Hans Richter in England in sich aufnehmen durfte, schmecken dem die heutigen Händelaufführungen noch? Nicht anders ergeht es mir mit Mozartopern; Mahlers Don Giovanni ist nie wieder erreicht worden. Und der Pathetischen hat Nikisch das unumstößliche Gepräge gegeben . . . Allerdings fehlt euch die Kontrolle für die Richtigkeit meiner Bewertungen. Denn all diese Aufführungen sind nur Kinder meiner Erinnerung. Grammophone gabs damals noch nicht. Und die Einzeichnungen in meine Foliantpartituren, die ich durch die Konzertsäle schleifen mußte, werden euch als Beweise nicht genügen. O wieviel glücklicher seid doch ihr Jungen! Ihr könnt euch heute die Platten der bedeutendsten Orchesterdarbietungen auf die Scheibe legen und dürft, die kleinen billigen Partituren in der Hand, zu hause ungestört mitlesend studieren. Uns ist das nicht geboten worden.«

Das was der alterfahrene Konzertfreund beklagte, heute ist es geschaffen. So vertrauensvoll wir uns von seinen Eindrücken verklungener Tage gefangennehmen ließen, — von jedem der Meister des Taktstocks vor ihm lebt in Wilhelm Furtwängler ein Teil, und diese Teile ergeben eine Summe, und diese Summe, vergrößert durch seine eigene souveräne Darstellungskultur, heißt Größe.

Seine Zusammenarbeit mit der Grammophon A. G. steht noch im Anfang. Wir haben Strauß' »Till Eulenspiegel« als eine der großartigsten Orchesterleistungen gewürdigt und unsere Eindrücke seiner weiteren fünf Darbietungen: der Sommernachtstraumouvertüre, des Lohengrinvorspiels, des Air aus Bachs Suite in D, der Ballettmusik aus Schuberts Rosamunde sowie des Berliozschen Rakoczimarsches als kapitale Leistungen registriert. Neu kommt hinzu aus *Bachs Brandenburgischem Konzert Nr. 3 in G* (leider nur) der erste und zweite Satz, deren Wiedergabe den früheren Platten ebenbürtig, wenn nicht überlegen ist, und als Delikatesse für Feinschmecker die *Zwischenaktsmusik in B aus der Rosamunde* (95417/8). Die Verbindung wird erst dann ihr volles Gewicht erreichen, wenn unsere deutschen Monumentalwerke zur Aufnahme reif sein werden. Sind wir zu anspruchsvoll, wenn wir vorschlagen, eine der Sinfonien Bruckners, die 3., 4., 5., 7., 8., den Hörern vorzuführen? Bruckner steht als Plattenherrscher wie ein unartiges Stiefkind im Schatten. Jetzt wäre die Gelegenheit zu einer Tat!

*

Odeon

Von *Dvoraks Slavischen Tänzen* hat sich *Dr. Weißmann* die Nummern 6 und 8 ausgewählt; besonders die letzte erfährt eine Aufführung voll Feuer und Brillanz (O 6782). Die Berliner Staatskapelle unter der gleichen Führung unterstützt auch *Lotte Lehmanns* bewunderungswürdigen Vortrag von Mignons

»Kennst du das Land« und Margaretes »König in Thule« (O 8747). An Oscar Straus' »Walzertraum« reizt neben den »Walzerträumen« auch heute noch das »Piccolo! Tsin-tsin-tsin« das Ohr, wenn es von der Dajos Béla-Kapelle so zündend geboten wird (O 11078).

Ultraphon

Bruchstücke, aber willkommene sind *Berlioz*' zweiter Satz der Phantastischen: »Ein Ball«, den *Erich Kleiber* mit den Berliner Philharmonikern prachtvoll darstellt (E 808), sind das Andante mit den Variationen und das Scherzo mit dem Nibelungen-Schmiedemotiv aus *Schuberts* unverwelklichem d-moll-Quartett, sehr fein modelliert und stimmungsvoll gestaltet von *Bruinier-Quartett* (E 822/3), sowie das Andante cantabile aus *Mozarts* C-dur-Quartett (E 824), von der gleichen Vereinigung mit subtilstem Stilgefühl vorgetragen.

Parlophon

Zwei Meistergeiger. *Huberman* bietet das *Bachsche* Air auf der G-Saite und Brahms' A-dur-Walzer: groß im Ton, tief empfunden und von jeder Materie befreit (P 9878); *Tossy Spiwakowsky* den »Baal Schem« von *Ernest Bloch*, eine höchste Virtuosität heischende, aber dennoch dankbare Komposition, mit vortrefflichstem Gelingen (B 12399). *Emmy Bettendorf*, die von der Bühne herab leider nicht mehr zu uns spricht, hat sich *Anton Rubinsteins* »Unterm Sternenzelt« auserkoren. Offensichtlich eine Bearbeitung, da der Gesangsstimme sich Chor, Orchester und eine Soloharfe (Max Saal) zugesellen. Sehr nett gemacht, sehr hübsch wiedergegeben (B 12398). *Felix Roeper*

* ECHO DER ZEITSCHRIFTEN *

ANNA PAWLOWA

Es ist schwer für einen Künstler, zu werden, was er zu sein bestimmt ist; aber nur mit Verzweiflung denkt er an das Vollkommene, falls es ihm einmal von fern vor der Seele erscheint. Diese Tänzerin ahnte die Vollkommenheit. Sie hat gewußt, worin sie bestände, in der restlosen Vergeistigung ihres Körpers, in seiner inneren Vergöttlichung, so daß er von selbst und leichthin nur noch auftritt wie ein Klang und dahingeht wie ein Sonnenstrahl. Das hätte sie sich für ein zweites Leben vorgenommen. In diesem ersten blieb es unerreichlich, wie ihr bekannt war.

Den weiten Weg zur Vollkommenheit verkürzt besonders der nicht, der Schwärmerei und Gefühlstrunkenheit in seine Kunst einführt. Niemandem war dies klarer, als dem früheren Zögling jener klösterlichen Ballettschule, in der so viel gearbeitet worden war. Sie hat klar und bewußt, wie jeder, der sehr weit gelangt, das Erlebnis in sich gesteigert und geformt, bis es für sie selbst etwas körperlich Sichtbares und geradezu eine Plastik wurde. Nicht umsonst hat sie das, was sie meinte, nicht nur getanzt; sie war auch befähigt, es als Bildhauerin mit ihren Händen darzustellen. So wirklich war die Herkunft des Zaubers, den sie für die anderen um sich breitete.

Etwas anderes ist die Wirkung, etwas anderes ihre Herkunft. Anna Pawlowa liebte Tiere, in ihrem englischen Park fütterte und pflegte sie besonders ihre schönen Schwäne. Sie hat wohl einen von ihnen sterben gesehen — diesen einen, der gerade starb, als sie eine ihrer empfänglichsten Stunden hatte. Es war ein Naturerlebnis, sie hat es ganz in sich aufgenommen, es völlig verarbeitet, hat es in Bewegung umgesetzt — und aufmerksam hingegeben an die Bewegung des Vorgangs, schuf sie, ohne daran zu denken, auch seine geheime Melodie mit. Was sie dann tanzte, war der sterbende Schwan, wie sie ihn erblickt und nacherlebt hatte. Die Zuschauer weinten und begriffen nicht, woher die Verzauberung ihrer eigenen Seelen.

Sie hat alles beherrscht, alle Stilarten, alle Bereiche des Gefühls und keineswegs nur das Rührende. Sie ging bis zum Dämonischen und zur Ekstase der Sinne. Dasselbe findet sich einige Male und vielleicht öfter, als wir meinen, am Grunde Mozarts, mit dem sie verglichen wurde. Beide haben die Heiterkeit, die Leichtigkeit, die auf der Hand liegen, die jeder sieht; aber sie trugen auch die geheime Last, ohne die keiner groß wird.

Anna Pawlowa war die typische Hochtänzerin, was so viel heißen könnte, wie die Erde unter sich lassen, die Wirklichkeit verlieren. Nein,

sie hörte niemals auf, sterbliche Geschöpfe und unser gebundenes Dasein auszudrücken — nur daß die Blume all ihren Duft hergab, wenn sie die Blume tanzte, und daß auch ihre getanzte Libelle noch mehr Libelle war als die echten über den Sommerwiesen. Eine andere Hochtänzerin vor ihr war die Taglioni gewesen, eine Figur der romantischen Zeit, fast eine Hoffmannsche Figur — häßlich, verwachsen, dabei aber begabt mit einem Fluidum derart, daß alle damals nicht nur sie, sondern das ganze Leben verherrlicht sahen, solange sie tanzte. Anna Pawlowa war eine schöne und reizende Frau, dennoch hatte sie an der Taglioni ihr Vorbild, wahrscheinlich mehr noch, die Meisterin und strenge Beurteilerin, mit der sie insgeheim sich unterredete. »War es gut? Kann ich bestehen?«

Wir müssen solche Meister haben, die in ihrer vergänglichen Gestalt schon längst nicht mehr da sind; aber alles kommt darauf an, daß ihr Geist uns gutheißt. So hat Anna Pawlowa denn auf einen Beifall gehorcht, der aus keinem Parkett herrührte. Sie hatte den Richter in ihrer Brust. Sie war eine Tänzerin, und Mittel ihrer Sehnsucht, ihrer leidenschaftlichsten Ansprüche an sich selbst war ihr Körper. Durch ihn hat sie Höherem gedient, als ein Körper sein kann. Sie hat widerstanden, wenn Versuchungen sie abhalten wollten, ihn in den höchsten Dienst zu stellen. Ihr Körper sollte als Zeichen unvergänglicher Kräfte im Gedächtnis einer Welt nach ihr erhalten bleiben.

Als der Tod nahte, sagte sie zu ihrem Mädchen: »Bereiten Sie mir das Kostüm des Sterbenden Schwans vor!« So lebt sie jetzt, eine von sich selbst Erträumte, der eine Nachwelt weiter nachträumen kann. Der russische Bischof aber, der ihr in Berlin die Trauerrede hielt, nannte sie mit vollem Recht: die Ballerina, die Dienerin Gottes, Anna.

Aus Heinrich Manns Gedächtnisrede, gehalten am 1. März zu Berlin.

ABSCHIED VOM JAZZ

... Die Aussichten für ein Weiterwirken gerade der wertvollsten Elemente des Jazz scheinen insbesondere in Deutschland recht mäßig. Dennoch werden die Auswirkungen dieser musikgeschichtlichen Episode in den nächsten Jahrzehnten gewiß zu den fruchtbarsten Elementen der modernen Musik gehören. Die Musiker haben seit langem um den Jazz, ja bereits um seine Vorläufer sich bemüht. Dvorak nahm in seine Sinfonie »Aus der neuen Welt« nicht nur Spiritual songs auf, sondern er bot darüber hinaus — im letzten Satz — eigenartige Rhythmik und Schlagzeugbehandlung, die sich deutlich als Vorläufer des Jazz, als beeinflußt von negroider Instrumentalmusik erweist. Debussy, der bei uns viel zu wenig gekannte geniale Franzose, hat bewußt durch Elemente exotischer Musik sich anregen lassen. Mahler hat, vorausahnend in der V. Sinfonie, deutlicher dann in den herrlich musizierfreudigen schnellen Mittelsätzen der unbegreiflich mißverstandenen IX. Sinfonie synkopische, rhythmische und instrumentaltechnische Gestaltungszüge eingearbeitet, die, vielleicht ebenfalls von den amerikanischen Negern her bestimmt, der Führungsweise des Jazz völlig entsprechen. Die Jüngeren endlich sind durch jenen Einbruch des Jazz nach dem Krieg entscheidend berührt. Im Schaffen Strawinskijs bedeutet die Erkenntnis des Jazz nach mannigfaltigen selbständigen Ansätzen zu ähnlicher Behandlung eine wesentliche Stufe der Entwicklung. Milhaud und Hindemith haben nicht nur den Jazz selbst, sondern auch Strawinskijs Umformung verarbeitet. König Ödipus, Neues vom Tage, Christoph Columbus, drei Werke, die bleibendere Geltung gewinnen könnten, wenn die Mißgünstigkeit der Parteisplitterung ein wenig mehr durch weitherzige Toleranz gedämpft würde, haben die Kräfte des Jazz in die Bahnen der szenischen Kunst geleitet, nachdem die konzertante und kammermäßige Musik mannigfaltige Anregungen aus dem bescheideneren Nachbargebiet bezogen hatten. Wie auch immer die drei heute wohl bedeutendsten und repräsentativsten Schaffenden sich seit der Arbeit an den genannten Werken entwickelt haben mögen oder weiterhin entwickeln werden, einer der Ausgangspunkte ihrer künstlerischen Bildung bleibt der Jazz. So ist die als wesentliche Gattung zerfallende Kunstpraxis als zu verarbeitender Stoff wenigstens der näheren Zukunft unverlierbar erhalten. Indem wir von der offensichtlichen Wirksamkeit des Jazz scheiden, dürfen wir hoffen, daß Wert und Idee seiner Technik bedeutsam und weithin nachwirken werden.

Schlußstück des Aufsatzes unter gleichem Titel von Hans Th. David im »Melos« IX/10.

BRUCKNER ALS PÄDAGOGE

Für Bruckner, dessen gesamte musikalische Produktion von dem tiefen Grundgefühl: »Non confundar in aeternum« getragen wurde, war

die Musik die geheimnisvolle Offenbarung höchster Erkenntnisse, und darum erschien ihm auch sein Lehrberuf als ein heiliges, priesterliches Amt, welches er mit unerbittlicher Strenge in seiner Reinheit zu verwalten gesonnen war.
Und wie Albrecht Dürer und andere große Meister ihre Schüler lange Zeit hindurch vorerst einzig in der Kunst des richtigen Farbenreibens, Mischens und Grundierens unterwiesen, bevor sie malen durften, so mußten auch Bruckners Jünger Jahre hindurch in treuer Arbeit die Grundelemente der Harmonie und des klassischen strengen Satzes zu erlernen sich mühen, bevor ihnen das Recht der freien Komposition zugebilligt wurde. Bruckners Lehrplan beruhte eben auf einem tief durchdachten, auf altehrwürdige Überlieferung gegründeten System, demzufolge die Stammakkorde und deren Anteile sich nach Gesetzen bewegen und verknüpfen sollen, welche zu denen des freien Falles der Naturkörper eine eigenartige Analogie aufweisen. Und aus diesem Grundprinzip wurde dann auch die kontrapunktisch-polyphone Behandlung der Stimmführung methodisch abgeleitet und zu immer freieren und kühneren Bildungen hinangeführt. Immer wieder hat es Bruckner ausgesprochen, daß der strenge Satz die Grundlage jedes freien Stils bilden müsse, und daß, wer jenen nicht beherrsche, auch in diesem nur Mittelmäßiges zu leisten vermöchte. Auch in den kühnsten Harmonieverbindungen Richard Wagners vermöge man die unerbittlich strenge Logik des klassischen Satzes deutlich durchzufühlen. Bruckner liebte es sehr, seine musikalischen Theorien durch derb anschauliche Gleichnisse aus dem täglichen Leben zu illustrieren, und ich entsinne mich noch genau, wie er mir das Verhältnis zwischen dem strengen und dem freien Satz durch eine solche Analogie erklärte: »So nämlich, wie ein vornehmer englischer Lord sich unter Umständen in feiner Gesellschaft sehr frei bewegen könne und sich manches ungestraft herausnehmen dürfe, weil man dabei doch immer das sichere Gefühl habe, er sei ein Mann von überlegener, vorzüglicher Erziehung, während ein ungebildeter Tölpel immer unfrei über jede seiner Bewegungen wachen müsse: so könne auch ein im strengen Satze wahrhaft durchgebildeter Musiker sich in seinen Kompositionen manche kühne Freiheit gestatten, die der weniger tief geschulte ängstlich vermeiden müsse.«

Aus einem Beitrag gleichen Titels von Friedrich Eckstein in den »Münchener Neuesten Nachrichten« vom 28. II. 31.

DER TONFILM ALS KÜNSTLERISCHES UND WIRTSCHAFTLICHES PROBLEM

... Mit großem Ernst ist von verschiedenen Seiten, ganz besonders auch vom Deutschen Musikerverband, auf die ungeheuren Gefahren hingewiesen worden, die sich aus der Umstellung der Industrie auf den Tonfilm für die Filmorchester ergeben hat. Tatsächlich sind hier Kündigungen in erschreckendem Umfang vorgenommen worden, und die Zahl der arbeitslosen Musiker hat eine katastrophale Vermehrung erfahren. Unglücklicherweise fällt diese Bewegung mit der furchtbar drohenden Gefahr des Orchesterabbaues außerhalb des Films zusammen. Man könnte dagegen einwenden, es gäbe eben zu viele Orchestermusiker, ja, überhaupt Musiker, und für wen kein Platz zur Beschäftigung sei, der müsse sich einem »ehrlichen bürgerlichen Berufe« zuwenden, Bäcker, Schuster und Schneider werden. In diesen Behauptungen liegen aber gefährliche Denkfehler. Zugegeben, daß wir in Deutschland mehr Musiker haben als wir brauchen! Eine gesunde musikalische Entwicklung läßt sich nur auf der ganzen großen Breite des musikalischen Geschehens erreichen und zu diesem gehört, von den ganz großen Zusammenhängen aus gesehen und ohne Verkennung von Qualitätsunterschieden, die Arbeit des Orchestermusikers und sei er nur im Film tätig oder gar im Kaffeehaus, ebenso wie das Schaffen eines Richard Strauß. Kultur ist nicht die Angelegenheit einzelner Spitzenleistungen, sondern die einer breiten mannigfaltigen sozialen Schichtung im Beruf und Liebhabertum. Wir erwähnten die Kaffeehausmusiker: es gibt auch bereits einen Tonfilm, der nicht mit dem Optischen verbunden ist, sondern ähnlich wie die Schallplatte Musik reproduziert. Am ernstesten wird die Situation für die Ausbildung eines gesunden Orchesternachwuchses. Wer der Musik schon gehört, bleibt ihr fast immer treu und hungert sich für sie zu Tode. Wer sich aber dem Musikerberuf erst zuwenden will, wird abgeschreckt werden. Noch einige Jahre Tonfilm und Sparpolitik an musikalischen Kulturgütern auf der anderen Seite, und wir werden, um so mehr als das alte Reservoir der Militärkapellen nur noch beschränkt besteht, überhaupt keinen Orchesternachwuchs und damit keine Orchesterkunst in Deutschland haben.

Aus einem Beitrag gleichen Titels von Hermann W. v. Waltershausen in der »Deutschen Tonkünstler-Zeitung« vom 20. XI. 1930.

RAVEL

Nicht Strauß, der stets wieder eilends zu seiner vitalen Naivetät heimkehrt; nicht Busoni, der es dachte und unternahm, aber nie in Musik selber rein ausformte: Ravel allein ist der echte Meister von klingenden Masken. Kein Stück aus seiner Hand ist buchstäblich gemeint, wie es dasteht; keines aber bedarf zur Erklärung eines anderen außerhalb seiner selbst: in seinem Werk haben Ironie und Form zu glücklichem Schein sich versöhnt. Man nennt ihn Impressionisten. Soll das Wort Strengeres bedeuten als bloße Analogie zur vorhergehenden malerischen Bewegung, so meint es Musik, die kraft der unendlich kleinen Einheit des Überganges ihr Naturmaterial vollends auflöste und gleichwohl in ihm verblieb. An der äußersten geschichtlichen Grenze jener Region steht Ravel; daß er die impressionistische Funktionalisierung nicht bis zum ernsten Ende trieb, ordnet ihn gerade jener Grenze zu: er ist zu wissend bereits, den Impressionismus rein durchzuführen, da er seinem Grunde nicht mehr traut; zugleich jedoch so gänzlich ihm zugehörig, daß er nie wünschen kann, ihn aufzuheben. Todfeind allen dynamischen Wesens der Musik, der letzte Anti-Wagnerianer einer Situation, für die der Bayreuther Bann sonst gänzlich erloschen, überschaut er die Formwelt, in der er selber gebannt ist; durchschaut sie wie Glas; aber stößt nicht die Scheiben ein, sondern stimmt sie ab mit der Magie des Gefangenen. Stil und gesellschaftlicher Ort sind damit definiert. Seine Musik ist die einer großbürgerlich-aristokratischen Oberschicht, die sich selber hell wurde; die auch das dunkle ökonomische Fundament sieht, auf dem sie sich erhebt; die die Möglichkeit der Katastrophe einrechnet und doch bleiben muß, was sie ist, da sie anders sich selber tilgen müßte. Daß jene Gesellschaft nicht vorwiegend Ravel, sondern lieber Straußens erotischen Elan oder heute vielleicht Strawinskijs schnödere Finten genießt, beweist nichts gegen Ravel, sondern bloß allenfalls etwas gegen die Gesellschaft: daß sie nämlich entweder gar nicht so wissend existiert, wie sie bei Ravel vorkommt, oder daß ihr bereits nicht mehr die ästhetische Kraft innewohnt, das Porträt zu erkennen, das Ravels Musik schmeichlerisch genug ihr vorhält.

Aus einem Essay unter gleichem Titel von Th. Wiesengrund-Adorno im »Anbruch« XII/4, 5.

SITUATION DES TANZES

In überraschend schneller Weise hat die Anteilnahme des großen Publikums an Tanzaufführungen neuer Richtung nachgelassen. Die Anhäufung Interessierter bei Veranstaltungen führender Tänzerinnen ist trügerisch, das Außerordentliche ist unter allen Umständen Ereignis. Die berauschte Zustimmung der ersten Nachkriegszeit hat einem sehr kühlen Abwarten Platz gemacht, auch an Orten, wo eine größere Schule mithelfen will, das Interesse lebendig zu erhalten und auszubauen. Anderseits erwecken Ballett-Aufführungen alten Stiles erneute Anteilnahme, man erfreut sich an der Darstellung einer faßbaren Handlung, und doch scheint es nicht das zu sein, was der heutige Mensch fordert, ohne sich etwa durch das so viel besprochene Entspannungsbedürfnis entlasten zu wollen.
Dem unentschiedenen Verhalten der Aufnehmenden entspricht eine ungeklärte Situation auf seiten der Produzierenden. Kurzsichtig, das mit den Worten abtun zu wollen: der neue Tanz habe den Anschluß an die Zeit verpaßt, oder das Ballett habe ihn — wenn gesucht — noch nicht wiedergefunden; nicht nur irritiert man damit das Publikum, sondern schafft auch unter den Tänzern selbst Unklarheit. Es ist immer schwerer, einen Sieg auszunutzen, als ihn zu erringen, fast noch schwerer, zu erkennen, was er fordert: — den meisten jungen Tänzern ist wohl nicht klar, was sie auf sich genommen haben, indem sie das errungene Terrain besetzten. Dem Publikum ist der geniale Vorstoß im richtigen Augenblick erinnerlich, mit dem die Führer sich einsetzten, es ging rapide vorwärts, und nun will man nicht einsehen, daß es so nicht weitergehen kann, daß der mühevolle Ausbau folgen muß, der ebenso künstlerisches wie pädagogisches Problem ist und Zeit und Geduld fordert. Bringt man sie nicht auf, sucht man durch Hinzunahme scheinbar ähnlicher, aber doch wesensfremder Elemente von außen dem neuen Tanz weiterzuhelfen, muß eine Trübung eintreten, die der eignen Entwicklung nur schädlich sein und nicht ohne ebenso nachteilige Rückwirkung auf die Gegenseite bleiben kann...

Einleitung eines Artikels unter gleichem Titel von Will Götze im »Scheinwerfer« IV/4.

JULIUS WEISMANN

.. Im Rückblick auf die drei Opernschöpfungen Weismanns kann man zusammen-

fassend sagen, daß er zu den musikalischen Persönlichkeiten der Gegenwart gehört, die mit am ehesten berufen sein müßten, in der modernen Welt willige Herzen und Ohren zu finden, weil seine Melodik wohlklingend, aber auch stets charakteristisch ist, weil ihr nicht das moderne Element der Dissonanz fehlt, aber auch nicht das Moment ihrer Auflösung, weil er sich in seiner innerlichst empfundenen Romantik in keine »Richtung«, keine Gefolgschaft einordnen läßt. Und das alles gilt ja nun auch von der Weiterentwicklung seines Liedschaffens, seiner Klavierkompositionen, seiner Kammermusik, seiner Orchesterwerke und seines dem Umfang nach begrenzten Schaffens auf dem Gebiete der Chormusik. Das Liedschaffen, das ja immer im kleinsten Rahmen eine Welt von Stimmungen aufzubieten und widerzuspiegeln weiß, hat eine starke Bereicherung durch die, man darf sagen, Entdeckung von Geist und Werk des früh freiwillig aus dem Leben geschiedenen Walter Calé erfahren. Wenn das Opus 70 mit sieben Liedern des Dichters dem Komponisten zu betontem Pessimismus des melodischen und klanglichen Ausdrucks führt — eine Schaffensrichtung, der auch drei Lieder aus dem Stundenbuch von Rainer Maria Rilke entgegenkommen —, so ist auch das anziehende Orchesterwerk Opus 90 »Musik für kleines Orchester zu der Geschichte vom Xaver Dampfkessel und der Dame Musika« auf innere Erlebnisse dieses jungen Dichters aufgebaut. Das charakteristische, sehnsuchtsvolle Sopransolo des stimmungsvollen Werkes erhebt sich über pessimistische Regionen. Und dann trat die eigenartig tief erregende und auch wieder Ruhe und Entspannung bringende Gestalt des indischen Denkers Rabindranath Tagore an den Komponisten heran und bot ihm geistigen Grund und Boden zu seinem bisher doch wohl bedeutungs- und wirkungsvollsten Liederzyklus opus 67, zu den »Fünf Liedern des Gärtners« für Sopranstimme mit Begleitung von Violine, Cello und Klavier. Zeigen sie doch ein absolut von jeder Fehlerquelle des Empfindens und der musikalischen Einkleidung freies Eindringen in die uns ganz nahe gebrachte Welt des indischen Dichters ... Das Orchesterschaffen Weismanns schließt vorläufig mit einer groß und breit angelegten Suite für Klavier und Orchester opus 97 ab, deren Bezeichnung schon erkennen läßt, daß Kräfte des Orchesters und des Klavierspielers gegeneinander abgewogen sind. Das treibt den letzteren zu urgewaltigen, fortreißenden, stellenweise fortstürmenden Klangwirkungen des Flügels, während das Orchester mehrfach zu kammermusikalischen Wirkungen der Bläser, in einem Kanon von Flöte und Cello, in einem Andante der Streicher eingesetzt wird ...

Aus einer monographischen Studie von Georg von Graevenitz in der Zeitschrift für Musik, Januar 1931.

NIKOLAUS MEDTNER

... Das Schwergewicht von Medtners schöpferischer Tätigkeit liegt in seinen Klavierwerken (die etwa die Hälfte seiner bisher erschienenen 50 Opera ausmachen), und insbesondere in seinen Liedern. Unverkennbar ist der Einfluß, den die deutsche Musik auf ihn ausgeübt hat. Bach, Beethoven, Schumann, Wagner sind die Meister, auf denen er fußt und denen er in inniger Liebe zugetan ist. Daneben haben natürlich auch russische Einflüsse (Tschaikowskij, Rachmaninoff) auf ihn eingewirkt, aber sie treten weit hinter den deutschen zurück. Ganz im Gegensatz steht Medtner zur national-russischen Schule des Kreises um Mussorgskij und Rimskij-Korssakoff und noch mehr zu den in Strawinskij und Prokofieff verkörperten neurussischen Strömungen. Ja, Medtner ist bewußt antimodern. Er ist klassizistisch oder neoromantisch eingestellt, aber er ist kein Epigone. Die Stärke der Erfindungskraft, die Tiefe seines Fühlens, das meisterhafte Können geben seinen Werken ein durchaus eigenes und persönliches Gepräge. Von seinen Liedern sind neben den nach Puschkinschen Dichtungen verfaßten und der interessanten textlosen »Sonate vocalise« die wertvollsten jene, denen deutsche Gedichte zugrunde liegen. Nietzsche, Chamisso, Eichendorff und insbesondere Goethe haben ihn zu außerordentlich inspirierten Liedern angeregt. Allerdings verlangen sie (ähnlich wie es bei Hugo Wolf der Fall ist) als Interpreten nicht nur Sänger, sondern auch Künstler, und als Begleiter Pianisten von geistiger und technischer Kultur. Deshalb darf er auch die Forderung aufstellen: »man soll mich, so klein wie ich bin, ebenso studieren wie man Beethoven studiert«.

Aus einem Aufsatz gleichen Titels von Walther Hirschberg in den »Signalen« 1931, Nr. 5.

NEUE OPERN

Hugo Herrmann arbeitet an einer Schuloper »Der Rekord«, deren Text von Robert Seitz stammt.

Ottokar Jeremias' fünfaktige Oper »Die Brüder Karamasoff« erlebte ihre deutsche Uraufführung jüngst am Augsburger Stadttheater.

Mark Lothar arbeitet an einer dreiaktigen Oper »*Münchhausen*«, zu der Wilhelm Treichlinger den Text verfaßt hat.

Italo Montemezzis neue einaktige Oper »Die Nacht Zoraimas« erlebte, vom Komponisten selbst dirigiert, jüngst in der Mailänder Scala ihre erfolgreiche Uraufführung.

Nino Neidhardt hat die Dichtung und Komposition einer dreiaktigen Oper »Drei Nächte« vollendet. Die fantastische Handlung schildert den Menschen ohne Herz, den schönen Luciano und seine Wandlung zu einem neuen Leben.

Hans Renners erste Oper »Nächtlicher Besuch« wurde jüngst auf dem Reußischen Theater in Gera uraufgeführt.

Franz Salmhofer schrieb eine moderne Oper »Dame im Traum« in sechs Bildern. Das Textbuch stammt von Ernst Decsey und Gustaf Holm.

*

Von *Mozarts Idomeneo* liegen außer der Bearbeitung von *Richard Strauß* und *Artur Rother* (siehe unter Dessau, Oper) zwei Neufassungen von *W. Meckbach* vor: eine für die Bühne, die sich die Braunschweiger Oper für das Frühjahr gesichert hat, die andere für Konzert oder Rundfunk. Letztere wird Scherchen in Königsberg im April aufführen.

Rossinis »Italienerin in Algier«, wie »Angelina« von *Hugo Röhr* bearbeitet, wird im Stadttheater zu Freiburg uraufgeführt werden.

OPERNSPIELPLAN

ALTENBURG: *Paul Graeners* »Hanneles Himmelfahrt« hat hier kürzlich starke Wirkung erzielt.

BAYREUTH: Die Mitwirkenden für das Bayreuther Festspielorchester 1931 werden jetzt von Wilhelm *Furtwängler* zusammengestellt. Die zukünftige Verbindung Bayreuths mit der Berliner Staatsoper beginnt ihren Wert zu bekunden. Zum erstenmal ist es gelungen, eine größere Zahl prominenter Künstler der *Berliner Staatskapelle* für das Bayreuther Orchester zu verpflichten, deren Beurlaubung bisher immer Schwierigkeiten bereitet wurden. Das Leipziger Stadttheater- und Gewandhaus-Orchester wird in Gestalt von Edgar *Wollgandt* den ersten Konzertmeister stellen. — Das Wagner-*Festspielhaus* soll durch zwei überbaute Seitenflügel *erweitert* werden. — Für 1933 ist zum Gedächtnis des 50. Todestages Richard Wagners die Wiedergabe nur des *Parsifal* vorgesehen (vermutlich in Neuinszenierung).

BERLIN: Die Staatsoper Unter den Linden bereitet eine Aufführung der *Hugenotten* vor; die Neueinrichtung stammt von Leo Blech und Julius Kapp. — Die Oper am Platz der Republik stellt nach *Offenbachs* »Perichole« den Falstaff und die Meistersinger in Neuinszenierung in Aussicht.

BRESLAU: Wagner-Regenys »Sganarelle« wurde im März dargestellt.

BUENOS AIRES: Für das Colon-Theater wurde Intendant *Georg Hartmann*, Breslau, als Spielleiter, *Otto Klemperer* als Dirigent verpflichtet. Programm: Meistersinger, Fidelio, Ring des Nibelungen, Rosenkavalier, Fledermaus.

DRESDEN: Zum Gedächtnis *Siegfried Wagners* wird der »Bärenhäuter« von der Staatsoper erneut aufgeführt werden.

GÖTTINGEN: Im Stadttheater ging *Hermann Grabners* »Die Richterin« erfolgreich in Szene.

LONDON: Die große Saison der Oper von Covent-Garden, die am 27. April eröffnet und zehn Wochen dauern wird, steht wiederum im Zeichen der deutschen Kunst. Mit *Bruno Walter*, der die Aufführungen nunmehr zum achten Male dirigiert, kommen Lotte Lehmann, Maria Olszewska, Frida Leider, Melchior, Schorr, Pistor, Wele, Marion Nemeth, Margit Angerer nach London. Der Ring des Nibelungen wird zweimal gegeben. Auch »Tristan und Isolde«, »Zauberflöte«, »Rosenkavalier« und »Fledermaus« stehen auf dem Programm.

LUZERN: *Volkmar Andreaes* »*Abenteuer des Casanova*« gelangt demnächst am Stadttheater zur Erstaufführung.

MAILAND: Die Scala veranstaltet wieder zwei Gesamtaufführungen von *Wagners* »*Ring*« in rein italienischer Besetzung unter musikalischer Leitung von Ettore *Panizza*.

MOSKAU: Das Staatstheater verpflichtete *Ignatz Waghalter* zur Leitung von Mozarts »Hochzeit des Figaro«, Berlioz'» Fausts

Verdammnis« und einer Reihe Sinfonie-Konzerte.

NEW YORK: Die Metropolitan-Oper hat als erste Neuheit für die Spielzeit 1931/32 *Weinbergers* »Schwanda« erworben.

OSNABRÜCK: *Verdis* »*Sizilianische Vesper*« hatte hier einen ungewöhnlichen Erfolg. Auch in Augsburg war die Aufnahme kurz zuvor enthusiastisch.

RIGA: *Hindemiths* »*Hin und zurück*« wurde von der Nationaloper erworben und wird dort in lettischer Sprache zur Aufführung gebracht. Damit wird das Werk in die 9. Sprache übersetzt.

SALZBURG: Die *Festspiele* werden bereits am 24. Juli beginnen. Von diesem Tage bis zum 4. August sind zehn Aufführungen des Ensembles der Mailänder Scala unter Leitung von Arthur Luzian angesetzt. Die Festaufführung der Wiener Staatsoper schließt sich an.

TEPLITZ: *Giordanos* »*Mahl der Spötter*« wird hier zur Aufführung gebracht.

VERONA: Die *Freilicht-Oper* in der *Arena* wird in diesem Sommer die Spielzeit auf einen Monat ausdehnen. »Wilhelm Tell« von *Rossini*, »Mephistofele« von *Boito* und *Wagners* »Meistersinger« werden zur Aufführung gelangen. Dirigent ist Giuseppe del Campo.

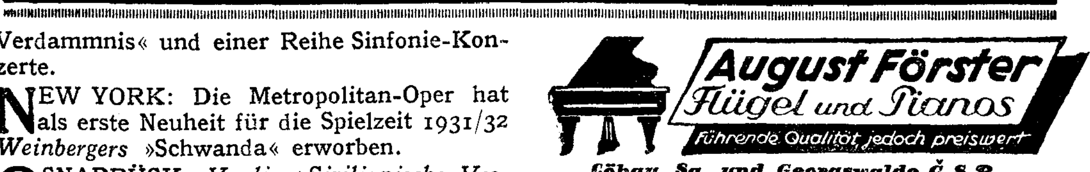
WEIMAR: Das Nationaltheater wird eine »Osterfestwoche« veranstalten. Gründonnerstag: *Liszts* »*Die heilige Elisabeth*«. Karfreitag: »*Parsifal*«. Sonnabend: »*Freischütz*«.

WIEN: Die Staatsoper wird bis zur Herbstspielzeit einen Mozart-Zyklus aus den vier vollständig erneuerten Opern »Idomeneo«, »Figaros Hochzeit«, »Cosi fan tutte« und »Zauberflöte« im Repertoire haben. Als Festvorstellung während der diesjährigen Wiener Festwochen ist die Uraufführung der Oper von *Egon Wellesz* »*Bachantinnen*« vorgesehen.

ZOPPOT: Da der neben Schillings als Dirigent für die Waldoper gewählte Karl Elmendorff unabkömmlich ist, wird den ersten Ringzyklus *Hans Pfitzner* dirigieren.

NEUE WERKE FÜR DEN KONZERTSAAL UND RUNDFUNK

Georg Gerlachs unromantische Konzert-Ouvertüre »*Lichtsucher im Abendnebel*« für großes Orchester wurde kürzlich durch Scherchen in Königsberg uraufgeführt und vom Radiosender Königsberg-Heilsberg gesandt.



Lotte Erben-Groll brachte die soeben in der Bearbeitung von Dr. Engländer neu herausgegebene Cembalo-Sonate von *Hasse* in Dresden zur Uraufführung, in Chemnitz zur Erstaufführung.

Hugo Herrmann hat ein Alice Ehlers gewidmetes *Cembalo-Konzert* (mit Kammerorchester) komponiert. Sein neuer Chorzyklus »*Straßensingen*« (für gemischten Chor a cappella) wird vom Rottenburger »Liederkranz« in diesem Frühjahr uraufgeführt.

Ein Klavierkonzert von *A. Kather* in d-moll erfuhr in Celle seine Uraufführung. Vorgetragen wurde das Werk von *Gertrud Wehl-Rosenfeld*, das Orchester leitete Fritz Lehmann.

Ernst Krenek hat einen Zyklus von sieben Liedern für Sopran und Klavier beendigt. Als textliche Grundlage dienen Gedichte von *Karl Kraus* unter dem Titel »*Durch die Nacht*«. Die Uraufführung wird, mit dem Komponisten am Klavier, am 10. April in *Dresden* durch die Sängerin Eliza Stünzner erfolgen. Gleichzeitig hat Krenek das Gedicht »Die Nachtigall« von Karl Kraus für Koloratursopran und Kammerorchester vertont. Dieses Werk kommt in Zürich zur Uraufführung.

Sigfrid Walther Müller vollendete seine »Partite e Fuga sopra Jesu, meine Freude«, op. 36, für Orgel. Das Werk erlebte seine erfolgreiche Uraufführung durch *Friedrich Högner* im Saale des Leipziger Konservatoriums.

Der dänische Komponist *N. O. Raasted* hat ein Werk vollendet, das als »Thema mit Variationen« für Solostimmen, gemischten Chor, einstimmigen Knabenchor und Orchester, op. 60, erscheint. Das Thema bildet die Glockenmelodie der Kopenhagener Rathausglocken. Der Titel lautet »*Sangen om Kobenhavn*« (Das Lied von Kopenhagen).

Der Pianist und Pädagoge *Rudolph Schmidt* arbeitet zur Zeit an einem Klavierkonzert, das im April in Magdeburg uraufgeführt wird.

Eine Violin-Klaviersonate des Pianisten und Komponisten *Emerich Vidor* gelangte in Saarbrücken durch den Geiger Fritz Neuheusel und den Komponisten zur erfolgreichen Uraufführung.

Von *Kurt von Wolfurt* gelangt ein neues Werk: *Concerto grosso* für Kammerorchester am

15. Mai auf dem Tonkünstlerfest des Allgemeinen Deutschen Musikvereins in Bremen zur Uraufführung.

*

Münchener Kunstsommer 1931. Die Vereinigung für zeitgenössische Musik wird Mitte bis Ende Mai eine Reihe von Uraufführungen moderner Werke veranstalten. U. a. sind vorgesehen »Kömödie des Todes« von *Francesco Malipiero* in der Staatsoper, »Furchtlosigkeit und Wohlwollen«, ein Oratorium von *Werner Egk*, »La representazione di anima et di corpore« von *Cavalieri*, »Die Mutter«, eine Vierteltonoper von *Alois Haba*.

KONZERTE

AMSTERDAM: Als Gastdirigenten des Konzertgebouw-Orchesters haben jüngst *Carl Schuricht* und *Hans Weisbach* Triumphe gefeiert.

ANTWERPEN: Das königl. Konservatorium rüstet sich zu einem *Brahms-Fest* für Mitte Mai. Dirigent: L. Mortelmans.

ATHEN: *Elisabeth Schumann* erntete mit einem deutschen Liederabend reichen Beifall.

BASEL: Die Stadt Basel veranstaltet, ermutigt dazu durch den glänzenden Verlauf des letztjährigen, ein *Zweites Mozartfest* in der Zeit vom 9. bis 17. Mai. Wiederum steht *Felix Weingartner* an der Spitze des musikalischen Geschehens. Er leitet zwei Sinfoniekonzerte und zwei Opernaufführungen. »Cosi fan tutte«, »Figaro« und »Don Giovanni« werden in der Originalsprache gegeben, ebenso der »Idomeneo«, der durch das Kammerorchester eine konzertmäßige Aufführung erfährt. Der Gesangverein singt im Münster das Requiem, und auch diesmal wird eine der drei Kammermusik-Matineen vom Buschquartett bestritten, wie denn überhaupt eine Reihe erster deutscher und italienischer Gäste gewonnen werden konnten. Eine Ausstellung »Mozartliteratur« ist das ganze Fest über geöffnet. — Auskunft durch das Sekretariat des Mozartfestes (Steinengraben 3, Basel).

BREMEN: Die »Kleine Lustspiel-Suite« von *Hermann Wunsch* wurde vom »Allgemeinen Deutschen Musikverein« für das diesjährige Tonkünstlerfest zur Aufführung angenommen. Das Werk wurde bisher in Bergen, Flensburg, Hamburg, Kiel, Leipzig, Rotterdam, Tokio und Weimar sowie im Rundfunk Berlin und Breslau aufgeführt. — Die *Deutsche Choralsuite* von *Ernst Pepping* wird in einem Chorkonzert zur Aufführung gelangen.

BOLOGNA: *Toscanini* hat zwei Sinfoniekonzerte geleitet, die dem Andenken an Martucci gewidmet waren.

BRÜSSEL: *Bruno Walter* dirigierte ein Philharmonisches Konzert mit außerordentlichem Beifall. Auf dem Programm standen Werke von Beethoven, Mozart, Schubert.

BUDAPEST: Der auf Seite 477 erwähnte Kompositionsabend von *Alexander Jemnitz* war infolge eines Irrtums als in Bremen stattgehabt aufgeführt worden. Das erfolgreiche Konzert hielt die Hörer in *Budapest* gefesselt, was hiermit berichtigt sei.

DRESDEN: Die Abteilung der Musikstudenten (Studenten der musikpädagogischen Richtung für das Höhere Lehramt) am Konservatorium zu Dresden hat am 18. März einen Abend »Moderne Jugendmusik« veranstaltet, zu dem alle Schüler der Dresdener Höheren Lehranstalten eingeladen waren. Zur Aufführung gelangten: Die Kantate »Frau Musika« und die »Variationen über ein Jäger aus Kurpfalz« von Hindemith, und die Schuloper »Der Jasager« von Weill. Das Orchester spielte auf den neuen, billigen »*Schulgeigen*«, die nach dem bekannten Verfahren von *Prof Koch*, Dresden, tonlich veredelt worden sind.

ESSEN: Das *4. Rheinische Musikfest* des Provinzialverbandes Rheinland des R.D.T. M., das am 10. bis 12. April stattfindet, bringt folgende Programme:

Freitag, den 10. 4.: Chöre von *Lemacher* und *Ludwig Weber*. Orchester-Konzert: *Paul Höffer:* Festliches Vorspiel. *Josef Eidens:* Concertino für Klavier und Kammerorchester. *Maria Herz:* 4 Orchesterstücke. *Philipp Jarnach:* Lieder für Alt mit Orchester. *Walter Braunfels:* Divertimento für Orchester. *Bruno Stürmer:* »Messe des Maschinenmenschen«, für Männerchor, Baritonsolo und Orchester.

Sonnabend, den 11. 4.: 1. Kammermusik. *Wilhelm Richter:* Streichquartett. *Erich Sehlbach:* Lieder für Sopran, Oboe und Bratsche. *Paul Höffer:* Sonate für Violine allein. *E. G. Klußmann:* Streichquartett. *Kaspar Röseling:* Gesänge für Bariton, Harmonium und Klavier. *Josef Ingenbrand:* Pikkola-Suite für Violine und Klavier.

Sonntag, den 12. 4.: 2. Kammermusik. *Kaspar Röseling:* Kantate für Chor und Instrumente. *Ludwig Weber:* Tonsätze für Klavier. *Max Scheunemann:* Bläser-Trio. *Wilhelm Maler:* Spielmusik für 2 Violinen und Bratsche. *Robert Bückmann:* Divertimento für Klavier und Blasinstrumente. *Ernst Pepping:* Chor-Suite.

Aufführung in der Oper. K. H. Pillney: Divertimento für Klavier, Sprecher und Kammerorchester. *K. H. Pillney:* »Von Freitag bis Donnerstag«, musikalisches Zeitspiel, Text von Bruno Schönlank.
Mitwirkende sind das Essener Städtische Orchester, Leitung: Max Fiedler; der Essener Männerchor »Sanssouci«, Leitung: *Hermann Meißner;* der *Dörlemannsche* Chor, Bochum; der Essener Kammerchor, Leiter: *A. Hardörfer;* der Rheinland-Sprechchor, Leiter: *Hans Siewert;* das *Peter*-Quartett; die Solobläser des Essener Städtischen Orchesters; *Dr. Georgii, K. H. Pillney, Hilde Wesselmann, Joh. Maria Unkel, Alb. Fischer, Hans Siewert, Stephan Frenkel.*

HAMBORN: *Aug. von Othegravens* Oratorium »Marienleben« wurde unter Koethke erfolgreich wiedergegeben.

KASSEL: *Armin Knabs* »Zeitkranz« wurde vom Kasseler a cappella-Chor unter Laugs Leitung erfolgreich aufgeführt.

KOPENHAGEN: *Günther Ramin* hat Bachs Goldberg-Variationen hier erstmalig auf dem Cembalo zu Gehör gebracht.

LANDAU: Unter Leitung *Karl Meisters* steht die Bach-Pflege auf hoher Stufe. Im Februar wurde u. a. die Motette »Jesu meine Freude« in rühmenswerter Weise wiedergegeben.

LEIPZIG: Sämtliche *Bach*-Kantaten werden vom Mitteldeutschen Rundfunk gesendet und dies von Ostern ab jeden weiteren Sonntag. Ausführende: Karl Straube, Thomanerchor, Gewandhausorchester, namhafte Solisten.

LEMBERG: *Leopold Muenzer* hat in einem Sinfoniekonzert unter Leitung Massinis das 3. Klavierkonzert von Prokofieff mit starkem Erfolg zur Aufführung gebracht.

MADRID: *Marta Linz* erntete hier reichsten Beifall.

NAUMBURG: *Josef Pembaur* gab im März einen Klavierzyklus mit Werken von Weber, Schubert, Schumann, Chopin, Brahms und Liszt.

NEW YORK: Bruno Walter wird im kommenden Winter 12 Konzerte der Philharmonischen Gesellschaft leiten.

NÜRNBERG: *Monteverdi's »Orpheus«*, in der Bearbeitung von *Carl Orff*, ist vom Lehrergesangverein in Nürnberg-Fürth angenommen worden.

ROM: Nach *Fritz Busch* ist *Otto Klemperer* als Dirigent aufgetreten. Er bot neben Strawinskijs Pulcinella Bruckners Siebente.

Neupert-Cembalo
wundervoll silbriger, rauschender Klang, 4-, 8-, 16-Fuß-Register, Baß- und Diskant-Laute
nicht teurer als ein erstkl. Markenpiano
zwei- u. einmanualige Cembali, (ohne u. mit Metallrahmen) Clavichorde
Gebrauchte Flügel, Pianos und Harmonien werden in Tausch genommen.
Gratis-Katalog:
J. C. NEUPERT, Hof-Piano- und Flügel-Fabrik
Bamberg - Nürnberg - München
Günstige Bedingungen — Auf Wunsch ohne Anzahlung

SOLOTHURN: *Das schweizerische Tonkünstlerfest* vom *1.—4. Mai* verheißt folgende Werke: *V. Andreae*, »Li Tai Pe«, Gesänge für Tenor und Orchester; *W. Geiser*, Violinkonzert; *H. Haug*, Ouvertüre zu »Don Juan in der Fremde«; *W. Lang*, Bulgarische *Volksweisen*; *A. Marescotti*, Ouvertüre comique; *P. Maurice*, Mélodies avec Orchestre; *A. Möschinger*, Klavierkonzert; *R. Moser*, Passacaglia für Orgel, Concerto grosso für Streichorchester, Kompositionen von *C. Beck* (Herbstgesänge), *G. Doret* (Klavierquintett), *A. Mottu* (Pièces liturgiques pour orgue), *H. Pestalozzi* (Lieder), *L. Piantoni* (Pastorale und Rondo für Fagott und Klavier), *E. Schmid* (Sonatine für Violine und Klavier). Ferner in Uraufführungen: *A. Honeggers* neuestes Werk *»Cris du Monde«* für Chor, Soli und Orchester; *R. Flurys Messe in d-moll* für Chor, Soli, Orchester und Orgel. — Die musikalische Leitung sämtlicher Veranstaltungen ist *Erich Schild* übertragen. Als Solisten wirken hervorragende Künstler mit.

STOCKHOLM: Hier steht eine Aufführung von *Max Trapps* Violinkonzert, das bisher in Hamburg, Dessau, Greifswald, Köln, München, Stuttgart, Weimar erklang, bevor.

WARSCHAU: *Jerzy Fitelbergs* Violinkonzert gelangte im März zur Uraufführung.

WASHINGTON: *Paul Grümmer* wurde zur Mitwirkung am Musikfest der National-Bibliothek eingeladen.

WIEN: *Toscanini* wird im Mai zwei Konzerte der Philharmoniker dirigieren.

*

Das *Berliner Philharmonische Orchester* unter *Wilhelm Furtwänglers Führung* hat seine Wintertournee, die einer Siegesfahrt gleich-

kam, beendet. Es wurde konzertiert in Brüssel, London, Birmingham, Liverpool, Dundee, Newcastle, Glasgow, Edinburgh, Haag und Amsterdam. Allerorten ausverkaufte Säle und unbeschreiblicher Beifall. Für April und Mai plant das Orchester, dem vom Deutschen Reich ein Zuschuß von 120 000 Mark zugebilligt worden ist, eine zweite Auslandsreise. Berührt werden folgende Städte: Prag, Halle, Leipzig, Braunschweig, Mülheim, Essen, Düsseldorf, Köln, Frankfurt a. M., Heidelberg, Ludwigshafen, Baden-Baden, Paris, Lyon, Marseille, Genf, Zürich, Freiburg, Stuttgart, München, Augsburg, Jena und Görlitz.

Die deutsche Tournee des *Amsterdamer Konzertgebouw-Orchesters* unter *Mengelberg* scheiterte an den wirtschaftlichen Verhältnissen.

TAGESCHRONIK

Felix Weingartners Dirigentenkurse in *Basel* erfreuen sich eines lebhaften Interesses. Der Meisterkurs im Juni, bei welchem den Teilnehmern das volle Orchester der Basler Orchestergesellschaft zur Verfügung steht, war auch im letzten Jahre wieder von zahlreichen, elf verschiedenen Nationalitäten angehörenden Schülern besucht, von denen manche schon seit Jahren eine geachtete Stellung als Dirigenten einnehmen. Der Jahreskurs Oktober bis Juli, für den ein Streichorchester zur Verfügung steht, ist für Anfänger oder weniger erfahrene Dirigenten bestimmt. Diese haben außerhalb der Kursstunden reichlich Gelegenheit, Orchester- und Theaterproben zu besuchen; auch werden in besonderen Stunden Opernpartituren geübt und musikkalische Probleme durchgesprochen.

Das vereinigte Seminar des Reichsverbandes Deutscher Tonkünstler und Musiklehrer E. V. und des Sternschen Konservatoriums in *Berlin* richtet einen *Sonderkursus* für angehende Studierende der Akademie für Kirchen- und Schulmusik ein. Dieser Kursus erstreckt sich auf sämtliche Fächer der Aufnahmeprüfung mit Ausnahme des Hauptfaches (Instrument oder Gesang). Im Seminar beginnt am 1. April 1931 ein neuer Kursus zur Vorbereitung auf die staatliche Privatmusiklehrer-Prüfung.

Sonderkurs Josef Pembaur. Vom 22. April bis 6. Mai veranstaltet die *Orchesterschule der Sächsischen Staatskapelle* Dresden (Künstlerischer Leiter: *Hermann Kutzschbach)* einen Sonderkurs für Klavierspielende unter Leitung von ***Josef Pembaur.***

Auf Vorschlag Dr. von *Alpenburgs* wurde in *Münster* eine musikalische Arbeitsgemeinschaft ins Leben gerufen zur Erhaltung und Organisation des musikalischen Lebens.

In *New York* wurde eine »*Bruckner Society of America*« gegründet, deren Ziel es ist, »bei dem musikliebenden Publikum ein größeres Interesse und Wertschätzung für Bruckner, Mahler und die anderen modernen Komponisten zu erwecken, welche auf der klassischen Tradition fußen«. Dem Ehren-Komitee gehören u. a. *Erich Kleiber* und *Fritz Reiner* an.

Das *Dresdener Konservatorium* konnte kürzlich das Fest des 75 jährigen Bestehens begehen. Zu den artistischen Direktoren gehörten meist die Kapellmeister der Dresdener Oper, wie Reissiger, Rietz, Franz Wüllner und heute Paul *Büttner*. Den Lehrkörper zierten hervorragende Geiger und bedeutende Musiker wie Henri Marteau, Nicodé, Ed. Reuß, Martin Krause, vor allem aber die weltberühmte Gesängspädagogin Aglaja Orgeni, die in einer fast vierzigjährigen Lehrtätigkeit dem Institut verbunden war.

Der diesjährige Bonner Beethoven-Preis des »Provinzialverbandes Rheinland« des »Reichsverbandes Deutscher Tonkünstler und Musiklehrer« wurde dem Komponisten *Paul Höffer* für eine Solo-Violin-Sonate und *Kaspar Röseling* (Köln) für ein Liedwerk »Reden mit dem Wind« (Stefan George) für Bariton, Harmonium und Klavier zuerkannt.

Das Stipendium aus der Bernhard Molique-Stiftung ist *Richard Odnoposoff* verliehen worden.

Otto Fiebach (Königsberg) beging im Februar seinen 80. Geburtstag. Das gleiche hohe Alter erreichte im März *Vincent d'Indy*.

Zum 75. Lebensjahr rückten auf *Willem Kes*, der Schöpfer des Amsterdamer Konzertgebouw-Orchesters, und der Musikschriftsteller *Hans Pfeilschmidt* (Frankfurt), der lange Jahre Mitarbeiter der »Musik« war.

August Reuß, der Münchener Komponist, dem eine große Zahl beachtenswerter Werke zu danken ist, beendete sein 60. Lebensjahr; desgleichen *Karl Grunsky*, Verfasser wertvoller Bücher historischer Natur, unsern Lesern als Mitarbeiter wohlbekannt; der Komponist *Armin Knab*, dem nicht nur Funk- und Jugendmusikkreise viel zu danken haben, konnte den 50. Geburtstag begehen.

Josef Suttner, erster Hornist der Staatsoper in München und Lehrer an der Akademie der Tonkunst, mehrere Jahre unter Hans

Richter in Bayreuth tätig, vollendete sein fünftes Lebensjahrzehnt.

Wilhelm Backhaus hat seit seinem letzten Auftreten im Gürzenich 83 Konzerte gegeben, davon 16 in *Europa* und 66 in *Australien* und Neuseeland, sowie einen Klavierabend in Colombo (Ceylon). Mit Ausnahme von acht Konzerten mit Orchester waren es alles eigene Klavierabende, darunter 9 Beethoven-Abende. 168 Werke wurden zum Vortrag gebracht. Bemerkenswert ist, daß sich in *Sydney* zum erstenmal seit 1914 die *deutsche Kolonie* versammelte und daß unser »Deutschland über alles« gesungen werden konnte.

Erich Böhlke scheidet nach Ablauf der Spielzeit aus dem Verbande des Wiesbadener Staatstheaters aus.

Ernst Dohnanyi wurde zum Generalmusikdirektor des ungarischen Rundfunks ernannt.

Heinz Dressel, ein Schüler Abendroths, wurde zum musikalischen Oberleiter der Stadt *Plauen* ernannt. Mit dieser Ernennung ist er zugleich Leiter der Sinfoniekonzerte in Bad Elster geworden.

Jettka Finkenstein, hessische Kammersängerin, auf Bühne und Podium einst sehr erfolgreich, jetzt Musikpädagogin in Breslau, blickt im April auf ein 50jähriges künstlerisches Wirken zurück.

Anneliese Hasselmann hat jüngst in mehreren Klavierabenden im Rheinland starke Erfolge errungen.

In Leipzig fand kürzlich unter Leitung des Gesanglehrers *Hüfner-Berndt* die Demonstration einer Unterrichtsmethode mit Schallplatten statt, die eine wesentliche Erweiterung auf dem Gebiet der Stimmerziehung darstellt. Aus Platten berühmter Sänger werden die bestgelungenen Tongruppen und Einzeltöne durch das Grammophon beliebig oft wiederholt, behufs technischer Analyse und Nachsingens, worin Lehrer und Schüler besondere Fertigkeit bekundeten.

Adolf Kienzl wurde nach einem erfolgreichen Gastspiel in *Holland* als Dirigent für zehn Sinfoniekonzerte verpflichtet.

Egon Kornauth, mehrere Jahre in Holländisch Indien als Dirigent und Kammermusiker tätig, ist nach Europa zurückgekehrt, um sich erneut als Komponist vorzustellen. Brünn und Graz machten den Anfang mit der erfolgreichen Wiedergabe seiner Kompositionen.

Georg Kulenkampff wurde als Nachfolger Berbers an die Münchener Akademie der Tonkunst berufen.



Wanda Landowska, die eine Tournee in Südfrankreich, Spanien und Portugal beendete, ist in Coimbra aufgefordert worden, in der Universität ein Konzert zu geben. In der dortigen Bibliothek entdeckte sie eine Handschrift von 30 prachtvollen Tokkaten, die sie demnächst in Paris spielen wird.

Erzsi Laszlo erhielt ein Angebot für solistische Mitwirkung in Konzerten der diesjährigen Tournee des Mailänder Scala-Orchesters.

Das *Münchener Violenquintett*, das von einer erfolgreichen Tournee durch *Italien* zurückgekehrt ist, wurde für eine weitere Tournee wieder nach dort verpflichtet.

Zum Nachfolger Oskar Nedbals als Direktor des Slowakischen Nationaltheaters in Preßburg wurde sein Neffe *Karl Nedbal*, früher Direktor des Stadttheaters in Olmütz, ernannt.

Walter Niemann spielte in den Sendern *Berlin* (Erstaufführung des »Bali«-Zyklus, op. 116), *Leipzig* (Erstaufführungen der Kleinen Sonaten, op. 98/2, e-moll und op. 103, »Stimmen des Herbstes«) und *Köln* (op. 103; »Hamburg«-Zyklus, op. 107; Präludium, Intermezzo und Fuge, op. 73).

Karl Schuch, der Verfasser der »Rollungen im Klavierspiel«, hatte mit Diskussions-Vorträgen über seine *neue Lehre* und über *Geschichte* der *Klaviermethodik* (im Internationalen Pianisten-Seminar und im Wiener Musiklehrerinnen-Verband) großen Erfolg.

Das 25jährige Lehrerjubiläum am Sternschen Konservatorium begeht am 1. April der bekannte Komponist und Harmoniumvirtuose *Ernst Schauß*. Seine Lieder sind viel gesungen und haben seinen Namen in weiten Kreisen bekannt gemacht. Als Meister des Harmoniums ist Schauß für die Verbreitung und Förderung dieses edelsten Hausinstrumentes in vielen Konzerten erfolgreich eingetreten.

TODESNACHRICHTEN

Im Alter von 92 Jahren † in Salzburg die Baronin *Cäcilie von Andrian*, Tochter Meyerbeers. Ihr Sohn Baron Andrian war früher Intendant der Wiener Hoftheater.

Alessandro Belli, Komponist, † 53 Jahre alt, in Rom.

Im 72. Lebensjahre † der sächsische Kammervirtuos *Adolf Fricke*, der erste Solotrompeter der Dresdener Staatskapelle.

Die Tochter Ferdinand Hillers, Frau *Kwast-Hiller* ist, über 80 Jahre alt, in Stuttgart gestorben. Sie war verheiratet mit dem holländischen Pianisten James Kwast.

Die berühmte australische Sängerin *Nellie Melba* ist am 23. Februar gestorben. Die in der internationalen Bühnenwelt als »australische Nachtigall« gefeierte Diva hat man in Deutschland nur als Konzertsängerin kennengelernt.

Domenico Montico, Komponist mehrerer Opern, geb. 1852 in Udine, † im Februar in seiner Vaterstadt.

Dirk Schäfer, als Komponist und Pianist weit über sein Vaterland Holland hinaus bekannt und geschätzt, † im Alter von 56 Jahren zu Amsterdam.

Armando Seppilli, Kapellmeister und Komponist, 1890—1903 musikalischer Leiter der italienischen Stagione im Covent Garden in London und Metropolitan in New York, † im 71. Lebensjahr.

Auf Veranlassung des *Elisabeth Caland-Bundes* ist in Berlin-Charlottenburg, Kantstraße 152, eine *Elisabeth Caland-Schule für Klavierspiel* eröffnet worden. Die Leitung liegt in Händen von *Alexander Truslit*. Als Mitarbeiter sind *Marie Reimann, Martha-Lucy Helmolt* und *Henri Pusch* gewonnen worden. Diese Schule stellt sich zur Aufgabe, das kultivierte Klavierspiel in der Weise zu pflegen, wie sie von der Meisterin entwickelt worden ist. Die Erschließung der Kraftquellen (der Kräfte der Rückenmuskeln durch die sogenannte Schulterblattsenkung) und ihre Übertragung auf die Fingerspitzen bilden dabei die technische Grundlage. Der Schule ist ein »*Forschungsinstitut für künstlerisches Klavierspiel*« angeschlossen. Auch finden periodisch *Lehrgänge für Ausbildung der Musikalität* statt, die so aufgebaut sind, daß auch Sänger, Instrumentalisten, Dirigenten usw. teilnehmen können.

Eugen Sprenger, der Frankfurter Geigenbauer, hat ein Tenor-Cello geschaffen, das »*Violoncello Tenore*«, ein Instrument, das nach den Grundsätzen, wie sie sich im Verlauf der Geschichte herauskristallisierten, gebaut wurde. Es ist, nach dem natürlichen Verhältnis von Sopran und Tenor, eine Kniegeige in der Unteroktave der Violine. Alle Maße der Violine sind verdoppelt, so daß ein wohlproportioniertes, leicht ansprechendes Instrument entstanden ist, das einen ausgesprochenen tenoralen silberhellen und tragfähigen Ton bis zur tiefsten Saite, der G-Saite, besitzt und sich dadurch ganz intensiv von dem plumperen, auf den beiden tieferen Saiten Baßcharakter aufweisenden Violoncello unterscheidet. Die Besaitung des Violoncello Tenore G D A E, seine andere Mensur und Klangqualität erfordern vom Spieler natürlich eine gewisse Anpassung, die aber doch derart leicht erworben wird, daß ein Cellist das Instrument nach kurzer Zeit richtig behandeln kann, weil Bogentechnik und Haltung nicht vom normalen Cello abweichen.

Eine der bekanntesten und angesehensten Instrumentenbauanstalten Deutschlands konnte am 11. März auf ein hundertjähriges Bestehen zurückblicken: die Holzblasinstrumentenfabrik von *Wilhelm Heckel* in *Biebrich* a. Rh. Begründet ist sie von dem Instrumentenmacher Johann Adam Heckel in Verbindung mit dem ausgezeichneten Fagottisten und nassauischen Hofmusikus Carl Almenräder. — »Es sind mir nie bessere und schöner klingende Fagotte als die Heckelschen Fagotte vorgeführt worden«, urteilte 1879 Richard Wagner, der schon seit 1862, als er in Biebrich die Vertonung der »Meistersinger« begann, freundschaftliche Beziehungen zu dem Hause unterhielt. Das wichtigste und erfolgreichste der neuen Instrumente ist das »Heckelphon«, es fand sogleich Eingang in das große Opernorchester und ist in der »Salome« von Strauß (1905) und in der »Mona Lisa« von Schillings (1915) benutzt wo.den.

Nachdruck nur mit ausdrücklicher Erlaubnis des Verlages gestattet. Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung, vorbehalten. Für die Zurücksendung unverlangter oder nicht angemeldeter Manuskripte, falls ihnen nicht genügend Porto beiliegt, übernimmt die Redaktion keine Garantie. Schwer leserliche Manuskripte werden nicht geprüft, eingelaufene Besprechungsstücke (Bücher, Musikalien und Schallplatten) grundsätzlich nicht zurückgeschickt

Verantwortlicher Schriftleiter: Bernhard Schuster, Berlin-Schöneberg, Hauptstraße 38

Druck: Frankenstein & Wagner, Leipzig.

ZU NEUEN UFERN

GRUNDSÄTZLICHE BETRACHTUNGEN ÜBER DIE ZUKUNFT DER NEUEN MUSIK

VON
KURT VON WOLFURT-BERLIN

Zu neuen Ufern«, diese Losung des kühnen Neuerers Mussorgskij, die er nicht müde wurde, seinen Freunden immer und immer wieder zu verkünden, sei diesen Betrachtungen als Leitgedanke vorangestellt. In unserer Zeit, wo Altes abbröckelte und Neues noch keine festen Formen gewann, ist es besonders schwierig, sich Klarheit darüber zu verschaffen, wohin die Entwicklung unserer neuen Musik führt und welche Taten von ihr geleistet wurden. Es soll hier versucht werden, einen historischen Standpunkt vorwegzunehmen, indem von irgendeinem angenommenen Jahr, 1960 oder 1970, Rückschau gehalten wird, um festzustellen, welche Musikwerke zu diesem Zeitpunkt sich noch ihre Lebensfähigkeit bewahrt haben werden.

Wollte man manchen Verkündern der neuen Musik glauben, so befinden wir uns heute mitten in einer großartigen Entwicklung. Werk um Werk wird geschaffen, und die Zahl der Aufführungen gerade neuer Musik wächst erstaunlich. Es wäre also ein goldenes Zeitalter der Musik angebrochen. Werden aber diese Werke der letzten Dezennien im Jahre 1970 noch Stich halten?

Soviel ich sehe, bestehen heute innerhalb der Musikerschaft zwei große Richtungen: die eine bekämpft die Romantik und ihre noch heute spürbaren Ausläufer. Sie vertritt die »Neue Sachlichkeit« als Devise, sie rückt den Intellekt und den Spieltrieb in den Vordergrund (ich erinnere an Paul Bekkers Ausspruch, Bruckners Sinfonien wären »Musik ohne Intellekt«) und sucht durch »lineare Polyphonie« neue Wirkungen zu erreichen. Sie fordert — wie man kürzlich in der Erläuterung eines Berliner Konzertprogrammes lesen konnte — »ein von Romantik und Gefühl unbelastetes Musizieren«.

Die andere Richtung hat kein Programm, ist also negativ-kritisch eingestellt und greift die Anhänger der »Neuen Sachlichkeit« und deren Maximen an, ohne imstande zu sein, positive Richtlinien aufzustellen. Man entscheidet von Fall zu Fall, findet bald hier, bald dort Ansätze für eine begrüßenswerte Fortentwicklung der Musik und ist im übrigen von irgendeiner Einheitlichkeit in den Anschauungen weit entfernt.

Der ersten Gruppe gehören fast alle fortschrittlich gesinnten Musiker an; sie ist an Zahl geringer, als die zweite Gruppe, aber sie besitzt Stoßkraft, weil sie imstande ist, ihre Ziele genau zu formulieren. Sie hält ihre fort-

schrittliche Gesinnung für den heute einzig möglichen Fortschritt und glaubt an die Beweiskraft der von solchen Ideen gezeugten musikalischen Taten.
Zu der zweiten Richtung zählen die meist konservativ gerichteten Kreise (darunter die vielen Anhänger der Spätromantik eines Richard Strauß), die unter sich völlig uneinig sind, sich aber in dem einen — negativen — Punkt finden: in der Abwehr des Programms der ersten Gruppe.
Im folgenden soll nun gezeigt werden, daß noch eine dritte Richtung möglich ist, die unter allen Umständen für den Fortschritt eintritt und von einer anderen Seite »zu neuen Ufern« führt. Ein historischer Rückblick soll das begründen.
Zweifellos befinden wir uns heute in einer Periode des Stilwechsels, vergleichbar jener Epoche, als um 1600 der vielstimmige a cappella-Stil von der Monodie und der Erfindung der Oper abgelöst wurde oder auch vergleichbar jenem Zeitpunkt um das Jahr 1750, als nach dem Tode Johann Sebastian Bachs *seine* Musik durch die gänzlich anders geartete homophone Musik der Klassiker Haydn, Mozart, Beethoven abgelöst wurde. In unseren Tagen wuchs sich die romantische Musik zu hypertrophischer Wucherung aus, und es handelt sich nun um das Problem der Ablösung der Romantik durch einen anders gearteten Stil. Naturgemäß vollzieht sich eine solche Stilwandlung nur allmählich, und für uns, die wir noch mitten in der Bewegung stehen, ist es besonders schwierig, zu entscheiden, wohin der Weg führt. Jedenfalls werden niemals Dekrete oder Formulierungen von Theoretikern den Weg weisen, sondern einzig der schaffende Künstler bringt die Entscheidung.
Fraglos ist die heutige »antiromantische« Einstellung zum großen Teil als Reaktion gegen das »Sentimentale« entstanden. Das Rührselige machte sich bei den Nachfahren der Romantiker und besonders bei den Wagner-Epigonen breit. Und das um so mehr, als selbst Richard Wagner davon nicht freizusprechen ist. Bezeichnend dafür in Wolframs »Lied an den Abendstern« aus Tannhäuser jene seltsame, bei Wagner nicht seltene Mischung von Sentimentalität und starker Erfindungskraft. Blicken wir heute auf die Zeit der »Sinfonischen Dichtungen« zurück, die nach Liszts und Richard Straußens Vorgang damals wie Pilze aus dem Boden schossen, so wird ohne weiteres klar, welch erstaunlicher Abstand uns heute von dem Stil jener noch gar nicht so weit zurückliegenden Epoche trennt.
Und nun geht vor etwas mehr als zwanzig Jahren die erste Reaktion gegen übermäßige Gefühlsäußerungen merkwürdigerweise von *Arnold Schönberg* aus, der sich in seinen Frühwerken (z. B. in der »Verklärten Nacht«) noch selbst jenem »Schwelgen im Klang« und einem Nachempfinden der Tristan-Harmonik hingegeben hatte. Von hier aus vollzieht sich seine Wandlung zur Betonung der Expression und schließlich zum sachlichen, eiskühlen Konstruktivismus, der ihn heute auszeichnet.
Über eine weit stärkere Potenz verfügt *Igor Strawinskij*, nach dem unsere

heutige Übergangszeit vielleicht einmal ihren Namen erhalten wird. Doch ist die fluktuierende Erscheinung dieses genialischen Russen schwer einzufangen. Von seinen Hauptwerken »Petruschka« und »Sacre du printemps« gelangt er unter deutlicher Einwirkung des französischen »Impressionismus« und des »Expressionismus« zu einem Stil der »Sachlichkeit«, der von klassizistischen Elementen nicht frei ist. Wohin seine Entwicklung ihn noch führen wird, ist schwer vorauszusehen. Er ist so recht ein Kind unserer Übergangszeit, eine Erscheinung, die deutlich — wie niemand sonst — in ihrem Schaffen die unterschiedlichen Phasen dieser Periode widerspiegelt.

Es entstehen nun die Fragen: befinden wir uns heute auf einem Weg, der Zukunft in sich birgt? Besitzt der Intellektualismus der »Neuen Sachlichkeit« in der Musik in sich die formende Kraft, eine neue Stilepoche zu begründen, die die abgelaufene romantische Periode ablösen kann?

Versetzen wir uns — wie bereits eingangs erwähnt — in das Jahr 1970 und suchen wir zu ergründen, welche Werke der letzten Jahrzehnte dann noch ihre Lebenskraft bewahrt haben werden. Es ist bekannt, daß Musik sich besonders schnell abnützt, schneller als manche anderen Künste. Wieviel Gemälde und Plastiken des Mittelalters und der Renaissance bewundern wir noch heute, während die Schätze der Musik aus jenen Epochen zum allergrößten Teile der Vergessenheit anheimgefallen sind und nur mühsam Schritt für Schritt von den Gelehrten ans Licht gezogen werden.

Wie immer man sich zu *Richard Strauß* stellen mag — und ich gestehe, daß ich mich niemals zu ihm hingezogen fühlte —, so wird man doch mit großer Sicherheit annehmen, daß einige seiner Werke auch im Jahre 1970 noch Bestand haben werden. Ich denke dabei in erster Linie an einige seiner frühen »Sinfonischen Dichtungen« und an die »Salome«, die eine deutliche Etappe über Wagner hinaus repräsentiert und — alles in allem — wohl als bestes und wirksamstes deutsches Musikdrama seit Wagners Tod bezeichnet werden darf.

Schwieriger ist die Beurteilung *Gustav Mahlers*, den nach dem Umsturz eine Welle plötzlich emporhob, der damals weit überschätzt wurde. Sogar seine unbedingten Anhänger rücken heute von einigen seiner Sinfonien (etwa der dritten und fünften) ab, und es ist anzunehmen, daß sein Werk mit den Jahren immer mehr abbröckeln wird. Denn im tiefsten Grunde war er eine reproduktive Natur, ein genialer Kapellmeister, von dem das stimmunggeladene, romantische, aber in der Erfindung sehr ungleichmäßige »Lied von der Erde« sich am längsten erhalten dürfte. Daß man den großen Bruckner mit Mahler eine zeitlang überhaupt in einem Atem nennen konnte, gehört bereits der Vergangenheit an.

Von Schönberg sind mächtige Impulse ausgegangen, die aus der Musikgeschichte nicht wegzudenken sind. Seinem konzessionslosen Schaffen — in unserer Zeit eine Seltenheit — wird man stets Hochachtung zollen. Doch

glaube ich nicht, daß im Jahr 1970 sich noch eine seiner Kompositionen am Leben erhalten haben wird; am ehesten möglicherweise sogar eines seiner Frühwerke, die für seinen Stil wenig bezeichnend sind. Als Schönberg vor 20 oder 25 Jahren von allen Seiten heftig angegriffen und mitunter gar nicht ernst genommen wurde, scharte sich eine Schar treuer Freunde um ihn, die noch heute zu ihm halten. Doch ist es bezeichnend, daß gerade die jüngste Musikergeneration sich deutlich von ihm abwendet und ihn vielfach sogar ablehnt.

Unter Strawinskijs Werken gebe ich seinem heute geradezu klassisch anmutenden »Petruschka« die längste Lebensdauer. Daß der in tausend Farben schillernde »Sacre du printemps« den Musiker stärker fesselt, verbürgt noch keineswegs eine längere Lebensdauer. Mit vielen seiner späteren Kompositionen (z. B. mit dem »Ödipus« und der weit überschätzten »Geschichte vom Soldaten«) begibt Strawinskij sich indessen auf ein Gebiet, das für unsere Übergangszeit besonders bezeichnend ist. Gemeint ist dies: gerade die bedeutendsten Musikschöpfungen der letzten zehn bis fünfzehn Jahre erweisen sich mehr oder weniger als *Experimente*, in denen Abschließendes oder gar Endgültiges nicht erreicht wird. Bestand doch noch vor wenigen Jahren eine gewisse Neigung, auf Musikfesten solchen Werken den Vorzug zu geben, die *als Experimente* mancherlei Anregung boten, während andere Schöpfungen, in denen Abrundung und Endgültigkeit angestrebt wurde, weniger Interesse auslösten.

Hier ist nun der Moment, von zwei Werken zu reden, denen ich unter den Schöpfungen der letzten fünfzehn Jahre den ersten Rang einräume: »*Wozzeck*« von *Alban Berg* und »*Doktor Faust*« von *Busoni*. Bezeichnend aber ist es für unsere Epoche, daß diese zwei in ihrer Art großartigen Werke sich vom Urtypus der Oper weit entfernen und der Sphäre des Experiments so stark verhaftet bleiben, daß sie niemals die Zugkraft wirklicher Theaterstücke — etwa im Shakespeareschen Sinne oder auch in der Art Verdis — ausüben können, daß also auch sie nach kürzerer Zeit der Vergessenheit anheimfallen werden.

Unsere stürmische und sicherlich von ringendem Leben erfüllte Übergangszeit hat manche Aufgaben bewältigt. Sie löste uns von der Romantik und ihren Auswüchsen, verfiel aber ins entgegengesetzte Extrem, indem sie das Gefühl aus der Musik verbannen wollte. Dabei fällt die widerspruchsvolle Tatsache auf, daß viele Anhänger der »Neuen Sachlichkeit« eine besondere Vorliebe für den ausgesprochenen Gefühlsromantiker Verdi besitzen. Jedenfalls sind Gefühl und sinnliches Fluidum in der Musik der Oper nicht zu missen. Niemals wird ein Opernpublikum den konstruktiven, sachlichen und konzertanten Tendenzen vieler heutiger Opernkomponisten Geschmack abgewinnen können. Die ganze Geschichte der Oper seit ihrer Begründung belegt diese These. Seit 1600 und auch um 1750 herum, als der konzertante,

opernfremde Stil Bachs sich zur Homophonie der Klassiker wandelte, blieb der Charakter der Opernmusik konstant, denn es führt eine ununterbrochene, geradlinige Entwicklung von den ersten Anfängen zur frühneapolitanischen und Händel-Oper und weiter zur Oper Mozarts und dessen Nachfolger. Noch auf einem anderen Gebiet sind der Ausschaltung des Gefühls und auch unmäßigen atonalen Tendenzen Schranken gesetzt: beim a cappella-Gesang und den Chorwerken überhaupt. Und zwar deshalb, weil die menschliche Stimme niemals in der Art eines Instrumentes behandelt werden kann und mit dieser Tatsache selbst die kühnsten Umstürzler rechnen müssen.

Ich fasse zusammen: Nur Fortschritt, niemals ein nach rückwärts gewandter Blick, kann »zu neuen Ufern« führen. Unsere heutige Übergangszeit, der ich eine Spanne von nicht mehr als zwanzig bis fünfundzwanzig Jahren gebe, hat in dem Sinne versagt, daß nur verschwindend wenige Werke aus dieser Periode sich in spätere Zeiten hinüberretten und dort ihre Lebenskraft erweisen werden. Den meisten Schöpfungen der »Neuen Sachlichkeit« fehlt es an dämonischen Hintergründen. Sie bieten in vielen Fällen gutes Handwerk oder — wie man in den bildenden Künsten sich ausdrücken würde — gutes *kunstgewerbliches* Handwerk. Aber sie sind zu rationalistisch, zu meßbar, allzusehr entgöttert, eben: »sachlich«. Solche Eigenschaften aber befinden sich im Widerspruch mit dem Urwesen aller Musik, die niemals nüchtern sein kann, sondern stets unwägbare Hintergründe besitzt.

Für Feinhörige bereitet sich deutlich spürbar eine neue Wandlung vor, deren Träger sich von der Überbetonung des Intellekts und von der Ausschaltung des Gefühls lossagen. Sie betrachten die heutige Übergangsperiode — das Zeitalter des Strawinskij — als eine Episode, die sich ihrem Ablauf nähert, und spüren eine Sachlichkeitsdämmerung und den Aufgang einer neuen *klassischen* Epoche. Bereits Busoni hat eine solche klassische Epoche vorausgesagt, aber er, der vom Virtuosentum und Liszt kam, sich zu Bach entwickelte und im »Doktor Faust« sogar romantische Tendenzen nicht verleugnete, war eine zu zwiespältige Natur, als daß er imstande gewesen wäre, die von ihm vorausgeahnte Klassik zu verwirklichen. Er hat dies von ihm gelobte Land wohl gesehen, aber nicht betreten. Die neue Klassik soll keineswegs Aufwertung alter klassischer Werte bedeuten, sie will keinerlei Musik »im alten Stil« ins Leben rufen oder gar rückschrittliche Tendenzen verfolgen. Sie schreibt den Fortschritt auf ihr Panier, allerdings nicht den Fortschritt, der den Sachlichkeits-Fanatikern als einzig gültige Lösung vorschwebt. Sie sagt sich los von dem ewigen Experimentieren und strebt nach endgültigen und entscheidenden Resultaten. Sie bekämpft das Vorherrschen des nur Errechenbaren in der fälschlich auf eine intellektuelle Basis gestellten Musik und will dieser die elementaren Hintergründe und die stete Bezogenheit auf das Geistige im Menschen zurückgeben.

In der Verwirklichung solcher Ziele erblicken wir die Möglichkeit eines Aufstieges »zu neuen Ufern«; einer Entwicklung zu einer neuen klassischen Musikepoche, die von der »Neuen Sachlichkeit« ebensosehr entfernt ist wie von der »Romantik«.

ARNOLD SCHÖNBERG

VON
ERWIN FELBER-WIEN

Schon der bloße Name Arnold Schönberg wirkt auf die Traditionstreuen wie ein Trompetenstoß, wie ein Kampfruf. Indes, der erste Schritt zum Friedensschluß ist getan: man anerkennt heute allgemein die Lauterkeit seines Strebens, die Folgerichtigkeit seines Systems. Seine Methode und deren musikalische Auswirkung mag von seinen Anhängern als Bekenntnis eines Genies gewertet, von seinen Gegnern als Wahnsinn ausgelegt werden. (Erst kürzlich meinte ja ein »Sachverständiger«, Schönbergs Orchestervariationen »klingen wie geradeswegs aus der Irrenanstalt bezogen«). Genie oder Irrsinn, das ist förmlich die Frage, aber nicht mehr Sein oder Nichtsein der Gesinnung. Der Streit der Meinungen sollte freilich bis auf weiteres ruhen. Sind doch Schönbergs ältere Werke längst bei Freund und Feind als Kunstschöpfungen höchsten Wertes anerkannt, die Arbeiten der »Zwölftonperiode« hingegen stehen — vorläufig — außerhalb der land- und zeitläufigen Musikgrammatik, also jenseits von Gut und Böse, fernab von Lob oder Tadel.
Schönberg hat es seinen Zeitgenossen niemals leicht gemacht, er war ihnen eben immer um einige Pferdelängen voraus, er war rücksichtslos gegen die andern, aber auch gegen sich selbst. Bezeichnend eine Episode aus seinen Anfängen: Er ist ein kleiner Bankbeamter; plötzlich gerät sein Chef in Konkurs, und er selbst steht aller Mittel entblößt da. Jeder andere wäre verzweifelt, er aber ist glücklich, der Knechtschaft des Büros für immer entronnen zu sein und nunmehr seiner geliebten Kunst für Lebenszeit anzugehören. Der Kunst und zugleich irgendwie der Wissenschaft, der Musikhistorie, die ihn immer wieder fesselt: Er bearbeitet ein Cello-Konzert des alten Vorklassikers Monn, er instrumentiert Bachsche Choralvorspiele, in denen er das Gothische und das Barocke mit der ihm eigenen Hellhörigkeit auseinanderhält, er versucht im Zusammenhang mit seiner Zwölftonlehre eine Reform der Notenschrift, er schreibt eine *Harmonielehre*, die im Lauf der Zeit »die« Harmonielehre der Gegenwart geworden ist.
Das tiefgründige Werk eröffnet er bescheiden mit den Worten: »Dieses Buch habe ich von meinen Schülern gelernt.« Wieviel Not und Elend verbirgt sich hinter diesem schlichten Satz, wieviel Jahre seines Lebens mußte er an Minderbegabte verschwenden! Ein Jahrzehnt lang war die Arbeit an seinen

»Gurre-Liedern« unterbrochen, er mußte Schlager instrumentieren, in Berlin seichte Operetten dirigieren, indes es in seinem Inneren, das von seinen Ideen und Sehnsüchten übervoll war, wie in einem Hexenkessel brodelte. Was wunder, wenn er da den Zusammenhang mit der Menge verlor, einsam wurde und seine eigenen Wege ging.

Am Eingangstor seines Schaffens steht das melodische Motiv als Wahrzeichen, gleichwie am Anfange Strawinskijs der Rhythmus steht oder für Schreker der magische Klang Anfang und Ende aller Musik ist. Schönberg war im Grunde niemals Harmoniker des schönen vertikalen Klangs. Schon frühzeitig ist sein Klang nicht etwas unbedingt primäres, sondern irgendwie — trotz aller Romantik — sekundäres, bedingt durch die Verbindung mannigfacher Motive und Gegenstimmen. Sind doch schon in der »Verklärten Nacht« die Klänge nicht durchwegs Selbstzweck, sondern auch das Ergebnis von Stimmkreuzungen, von Satzkunst, und im »Pelleas« erklingt in der »Szene am Schloßturm« ungefähr gleichzeitig das Melisandenmotiv in seiner Originalgestalt, in der Verkleinerung und in der Umkehrung, ein anderes Motiv in zwei Stimmen imitatorisch, das Thema des Pelleas ertönt und noch andere Stimmen fließen mit ein. Man kann vielleicht paradox sagen; schon in dem Impressionismus der »Verklärten Nacht« wirft der Expressionismus seinen Schatten voraus, und anderseits zeigen Schönbergs letzte Werke trotz der schroffsten Linienführung, trotz der rücksichtslosesten Klanghärten doch auch wieder — wenn auch nur ganz gelegentlich — versöhnlichere Klänge, nicht zuletzt infolge des Kolorits einzelner Instrumente, wie der Mandoline und der Gitarre, die in der »Serenade« so etwas wie eine italienische sinnenfrohere Stimmung atmen. Und irgendwie — wenn auch stilistisch aus weitester Ferne — birgt auch das Intermezzo des 3. Quartetts serenadenhaft impressionistische Stimmung. *So führt der widerspruchsvolle Tondichter auch die Schlagworte vom Impressionismus und vom Expressionismus ad absurdum.*

Seit etwa einem Jahrzehnt dichtet Schönberg in 12 Tönen. Das heißt, er verneint die Vorherrschaft der Diatonik und ihrer harmonischen Beziehungen. Er nivelliert, er erklärt sämtliche zwölf chromatischen Töne der Oktave als gleichberechtigt, er schaltet mit ihnen völlig frei, gruppiert sie bald horizontal bald vertikal, melodisch und akkordisch in verschiedener Anordnung. Zunächst begnügt er sich mit kleinen Formen, erst allmählich erobert er die Sonatenform. Die Gliederung der *Zwölftonreihe* wechselt. Im »Bläserquintett« teilt er sie in zwei gleiche Teilmotive: es g a h des c und b d e ges as f, in der »Klaviersuite« schnürt er sie in drei Themen von je vier Tönen ab, die zusammen mit der Umkehrung und dem »Krebs« 24 Tonformeln ergeben, die durch alle sechs Sätze hindurchgehen. Wieder anders im dritten Quartett; hier ist die Tonreihe in drei ungleich große Tongruppen (5+5+2) gegliedert, die weitere Untergliederungen erfahren.

Daß diese Zwölftonreihe nicht nur horizontal linear melodisch, sondern

zugleich vertikal akkordisch ausgewertet wird, ist bei Schönberg eigentlich nichts absolut Neues. Schon in der Frühzeit kannte er ja bei der Überschneidung seiner mannigfachen Motive keine strenge Scheidung zwischen Horizontal und Vertikal: Sowohl in der Harmonik seiner »Verklärten Nacht« als auch im »Pelleas«, in dem wir bereits Quartenakkorden begegnen, und ebenso in der »Kammersymphonie«, deren aus dem melodischen Hauptmotiv d g c f b es gebaute Akkordik mitunter recht einseitig als Quartenharmonik bezeichnet wird, bilden horizontale und vertikale Tonbewegung eine Einheit. Und diese Vielheit des Gleichzeitigen, die kammermusikalische Kontrapunktik, die verwirrende Häufung der Motive, die Vorliebe für Satzkünste — schon im »Pierrot lunaire« bringt die »Parodie« die Formen des Spiegelkanons und Doppelkanons im Spiegel, der »Mondfleck« einen Doppelkanon in Krebsform — macht es dem Durchschnittshörer geradezu unmöglich, ohne Zuhilfenahme einer Partitur halbwegs im Konzertsaal mitzukommen. In manchen jüngeren Werken Schönbergs stellen die motivischen Linien mit ihren Kanons, Umkehrungen, Krebsen und Krebskanons die Kunst der alten Niederländer fast in den Schatten; man denkt da förmlich an *klingend gewordene Mathematik*.
Wer Schönberg nicht kennt, mag solche Künste für erklügelte Künsteleien halten. Gleichwohl ist sein Ausspruch, »Kunst kommt nicht vom Können, sondern vom Müssen« durchaus ernst zu nehmen. Es liegt eben in seiner Persönlichkeit, daß ein Motiv zugleich mit Gegenstimmen geboren wird. Für ihn bedeutet Musik nicht vage Stimmung, sondern die *Schicksale und Wandlungen der Motive*. Er folgt da dem inneren Trieb, er sucht in der Deutung des Themengehaltes fanatisch die Wahrheit und nicht die Schönheit. *Der Künstler hat* — so sagt er — die *Schönheit nicht notwendig, ihm genügt die Wahrheit*. Und über das, was die Tradition als häßlich, als Mißklang empfindet, kann man mit Schönberg nicht rechten. Er läßt — höchst subjektiv — jeden Zusammenklang gelten, den sein *inneres Ausdrucksbedürfnis rechtfertigt*. Er hält es mit Goethe, nach dessen Ansicht die Kunst lange bildend war, ehe sie schön wurde.
Seine Meinung über die Beziehung zwischen Musik und Poesie ist freilich von der Goethes himmelweit entfernt. Er gibt die schroffste Antwort auf die alte Frage, ob die Musik der Poesie gehorsame Tochter sei oder umgekehrt. Ausdrücklich sagt er schon in der Einleitung zu seinem »Pierrot lunaire«: »Niemals haben die Ausführenden hier die Aufgabe, aus dem Sinn der Worte die Stimmung und den Charakter der einzelnen Stücke zu gestalten, sondern stets lediglich aus der Musik.« Hier erklärt er ganz eindeutig, daß er nicht grundsätzlich gewillt sei, aus dem Stimmungsgehalt der Worte zu schöpfen. Und wie oft berauscht sich Schönberg in seinen Liedern an den ersten Textworten, um nachher immer weiter von der Dichtung weg seinen eigenen einsamen Weg zu wandeln. Was haben seine ausdrucksgewaltigen, tiefst-

innerlich erlauschten *Klangvisionen* des »Buches der hängenden Gärten« im Grunde mit dem Wortsinn der Verse von Stefan George zu tun? »Dem Künstler muß es« — so meint er ein anderes Mal — »genügen, sich ausgedrückt zu haben. Das zu sagen, was gesagt werden muß, nach den Gesetzen *seiner* Natur.«

Gleichwohl verzichtet der selbstherrliche Expressionist keineswegs auf Stimmung, die freilich nichts mit parfümierten Exotismen zu tun hat — nichts mit Schwäche, mit »Verwerden«, mit weichlichen Dämmerzuständen. Er schafft sich Stimmung aus der verschiedensten Art der *Farbgebung*, die er in den Dienst des Ausdrucks zwängt. Er hat sich gelegentlich selbst als Maler versucht und so läßt er auf der Bühne die Farben unmittelbar optisch mit einwirken: Diese kunstpsychologische Übereinstimmung — in der »Glücklichen Hand« — zwischen dem Crescendo des Windes, dem seelischen Crescendo der Musik und dem Crescendo der Farbe (von schwach Rötlich über Braun und schmutzig Grün zu dunklem Blaugrau und Violett, dann Abspaltung eines intensiven Dunkelrot, das immer heller und schreiender wird, indem sich, nachdem es Blutrot erreicht hat, immer mehr Orange und dann Hellgelb hineinmischt, bis das gelbe schreiende Licht allein bleibt) ist etwas Neues im Opernstil. Diese Farbenvision ist durchaus keine Fata Morgana, auf welche die Schönbergsche Bühne ebensogut zu verzichten vermag, sie ist vielmehr der wohl durchdachten Erkenntnis der Analogie und Gleichwertigkeit von dissonanten Klängen und dissonanten Farben entsprungen, die beide den gleich komplizierten Schwingungsverhältnissen entsprechen.

Schönberg bringt insbesondere Stimmung, Farbe in den ungeheuren Spannungen und den grellen emotionellen Entladungen des *Instrumentalkolorits*. Steg-, Flageolette- und Springbogentöne der Streicher, desgleichen Zupfinstrumente sind in das Orchester mit einbezogen, von Takt zu Takt, ja von Note zu Note wechselt der Stärkegrad, die Dynamik und damit die Klangart durch Hervor- oder Zurücktreten der einzelnen Instrumente, und ebenso blitzschnell ändert sich deren Kombination, wodurch das kammermusikalisch geführte Orchester immer wieder eine andere Farbe bekennt.

In der »Glücklichen Hand« holt Schönberg auch Farbe aus der *Tongebung der Stimme*, die er in die Grade des klangvollen Singens, des Singens, des Flüsterns und des tonlosen Flüsterns abstuft. Die verschiedenen Arten und Grade der menschlichen Stimme beschäftigen Schönberg schon frühzeitig. Bereits in den Gurre-Liedern fesselt er durch das herrliche Melodram und im »Pierrot lunaire« wirkt die *»gesprochene Melodie«* melodisch und klanglich, rhythmisch und dynamisch wie ein obligates Instrument. Die Sprache ist eben auch für Schönberg letzte Steigerung des Ausdrucks, gleichwie sie Beethoven in seiner 9. Sinfonie von den Instrumenten zum Vokalgesang hin steigert und im »Fidelio« über diesen hinaus bis zur reinen Sprache. Und von dieser »gesprochenen Melodie«, die wohl für den Augenblick die vor-

geschriebene Tonhöhe erreicht, sich aber auch sofort wieder in riesigen unscharfen Intervallen, bald steigend, bald fallend von ihr entfernt, spinnen sich vielleicht ganz unbewußt Fäden zur neuen Schönbergmelodie, die weite dissonante, in herkömmlichem Sinn unsangliche Intervalle bevorzugt. In den letzten Orchesterstücken zucken riesenhafte Intervalle, die reine Oktave ist durch die große Septime und die kleine None so gut wie verdrängt, und in dieser »sprunghaften« Nachbarschaft wirken etwa die Terzen nicht mehr wie Sprünge, sondern wie Schritte.

So schafft Schönberg eine förmliche *Umwertung der musikalischen Gefühlswerte.* Er negiert die Diatonik, die Harmonik, die Schönheit, er sucht Kraft und Wahrheit, er stellt vor allem die Wandlungen der Motive dar, er erreicht äußerste Prägnanz und Kürze des Ausdrucks. In seiner unheimlich verdichteten, kammermusikalischen Tonsprache ist so gut wie alles wesentlich, er duldet keine anmutigen Figurationen, kein überflüssiges koloristisches Beiwerk, er reißt rücksichtslos uralte musikalische Schranken nieder und schafft sich als sein eigener Baumeister selbstherrlich *für jeden neuen Inhalt die diesem angemessene melodische und architektonische Form.* Doch trotz aller Logik und Dialektik stellt sich mit traumwandlerischer Sicherheit immer wieder die Musizierfreudigkeit ein; die Seele des Urmusikers, ja auch des *Romantikers* ist nicht gestorben, sie lebt weiter in all seinen Wandlungen. Wie als Musiker, strebt er auch als Textdichter nach äußerster Kürze und Gestrafftheit, seine Operntexte suchen alles auf die kürzeste Formel zu bringen, gleichsam nur *das Typische, das allgemein Gültige* zu erfassen. Hier, wie auch in den von ihm gedichteten Oratorien kommt er, der Verehrer Balzacs und Strindbergs, aus inneren Gesichten zu Ideen, die sich mit der uralten Weltanschauung der *Theosophie* vielfach berühren.

Die Predigt Gabriels in der »Jakobsleiter« im Kampfe gegen die stärkeren natürlichen Triebe ist gewissermaßen eine spätere Umwandlung des hyänenartigen Fabeltiers, das sich in Schönbergs Drama »Die glückliche Hand« in den Rücken des Mannes verbeißt, der höheren Welten zustrebt, doch von dem im Irdischen befangenen Weibchen niemals loskommt: »Mußtest du wieder erleben, was du so oft erlebt? Mußtest du? Kannst du nicht verzichten?« So sucht und ringt auch der »Irrende« in Schönbergs Dichtung »Requiem« nach seiner und seiner Geliebten Seele, die zeitlos und ewig sind, gleich dem Leide der Frau in dem Monodram »Die Erwartung«, das über alle Gefühlsstufen des Erleidens empor zur Befreiung führt. — »*Kein Anfang und kein Ende*«, so singen die Unzufriedenen, die Zweifelnden und die Jubelnden im Chor der »Jakobsleiter«, und fast scheint es, als spräche Schönberg selbst, rückhaltlos, selbstbekennend, wenn der Erzengel Gabriel in der »Jakobsleiter« die symbolschweren Worte verkündet: »Ob rechts, ob links, ob vorwärts oder rückwärts, bergauf oder bergab — *man hat weiterzugehen, ohne zu fragen, was vor oder hinter einem liegt.*«

ZUR KOMPOSITIONSLEHRE

VON

ARNOLD SCHÖNBERG-BERLIN

Nüchtern angesehen, kann man gewisse Dichtungsformen folgendermaßen erklären:
Eine Anzahl Ereignisse, Beobachtungen, Eindrücke und dergleichen nebeneinandergestellt, ermöglicht, sie zu vergleichen, sie als ähnlich zu erkennen; dann in jedem einzelnen das, worin es allen andern gleicht, das Gemeinsame hervorgehoben, unterstrichen, vorgetragen also: so springt die Verwandtschaft mit der Kraft einer Sentenz in die Augen.
Das Couplet, mit dem sich wiederholenden Refrain: das Rondeau mit der Strophe, die sich immer wieder in Erinnerung bringt; ja auch der Reim, bei welchem sich zweifellos ursprünglich Wurzeln, Beziehungen, gereimt (das ist wiederholt) haben und vieles andere auf verwandten Gebieten (»Doch Brutus ist ein ehrenwerter Mann«) tut dasselbe zu ebendiesem Zweck: Erhellung der Beziehbarkeit auf die Grundtatsachen und versteht es dabei, genaue Wiederholung als künstlerische Form wirken zu lassen.
Das musikalische Rondo ist angeblich (»offenkundig« sagt selbstverständlich Riemann) als Nachahmung der gleichnamigen Dichtungsform entstanden. Das ist weder unmöglich noch unwahrscheinlich, obwohl die Musik aus ihren eigenen Bedingungen heraus eine solche Form hätte erzeugen können. Spielt doch die Wiederholung, worin die angebliche Nachahmung besteht, im Gestaltungsmodus, in der gesamten Formungstechnik der Musik eine so hervorragende Rolle, daß höchstens die Abweichungen von ihr einer besonderen Argumentation bedürften. Die Musik im Urzustand besteht aus primitivsten Wiederholungen; was in den höheren Formen, zu denen sie sich entwickelt hat, als vereinheitlichend funktioniert, was die Beziehbarkeit aller Teile aufeinander verbürgt, das Motiv, kann sein Vorhandensein nur durch Wiederholung manifestieren. Die kunstvollen Formen verschleiern allerdings diese Tatsache aufs mannigfaltigste; daß man aber selbst heute ohne Wiederholungen nicht plastisch und leichtfaßlich formen kann — auch wenn kein Rondo daraus werden soll — daß also bis jetzt kein anderes grundlegendes Gestaltungsprinzip gefunden wurde, berechtigt zur Aufstellung der These: Wiederholung ist das Ausgangsstadium, Variation und Entwicklung die höhere Entwicklungsstufe musikalischer Formtechnik.
Vergleichen ist nicht »Gleichsetzen«, sondern »Ähnlichsetzen«. Und: die beste Nachahmung ist schlechter als ein mittelmäßiges Original. Wenn man also die Wiederholung einzelner Teile in beiden Formen als Ähnlichkeit bezeichnete, so müßte darum das musikalische Rondo noch nicht zu einer Nachahmung erniedrigt werden. Deren Minderwertigkeit erhellte ja schon

aus der formalen Bedeutung der wiederholten Teile in den beiden Formen, die so verschieden ist, daß die musikalische sinnlos wäre, wenn man sie nicht nach ihren eigenen Gesetzen beurteilte.
Man kann sagen:
Der Gedanke ist hier das Rondothema, dort der Refrain.
Dann sind wohl dem Refrain, der sich wiederholt, die Strophen, die sich aber nicht wiederholen, als Beispiele, die ihn durchführen, beigegeben; untergeordnet.
Immerhin wird nun auch im musikalischen Rondo der Gedanke, das Rondohauptthema, wiederholt. Aber aus einem *anderen Grunde:* es kann nur auf solche Art durchgeführt werden, während in der Dichtung der Gedanke durch die sich nicht wiederholenden Strophen durchgeführt wird. Denn *sie* bezeugen seine Richtigkeit und bringen das zum Ausdruck, was seinen Sinn ausmacht: daß *Verschiedenes gleich, ähnlich* oder verwandt sein kann. (Nebenbei: eine populäre, gemeinverständliche Darstellungsweise; denn in höheren Formen läßt sich das weniger anschaulich zwar und weniger gemeinverständlich so tun, daß diese Sentenz bloß einmal: am Anfang oder am Schluß oder auch sonstwo stünde).
In der Musik aber zeigt die Wiederholung (insbesondere in Verbindung mit Variation), daß aus *Einem Verschiedenes* entstehen kann, indem es sich entwickelt, indem es musikalische Schicksale erlebt, indem es aus sich neue Gestalten erzeugt, wie dies allerdings erst in den höheren Kunstformen in überzeugender Weise der Fall ist.
Und noch mehr:
Während in der Dichtung die Strophen, das Nichtwiederholte, den Sinn des Refrains erproben, ist die Bedeutung der nicht- oder selten-wiederholten Teile im musikalischen Rondo eine andere: es sind Seiten- und Nebengedanken, deren Sinn und Zweck ist: Abschweifung, Verbindung, Herbeiführung, Überleitung, Vorbereitung, Unterbrechung und dergleichen mehr und Gegensatz, der die Gefahr der Monotonie der vielen Wiederholungen bannt. Sie alle haben nur einen funktionellen Sinn zugunsten der Zwecke des Hauptthemas. Dieser Bedeutung entspricht — wie ihrer Entwicklung — die Notwendigkeit zur Wiederholung: lokal-begrenzt, erfüllt sich die Bedeutung am Orte. Und wie in unserem Körper zwar Blut überall vorhanden ist, Augen, Arme, Beine usw. jedoch nur je zweimal, so drückt sich auch hier die Untergeordnetheit der nur beihelfenden Organe durch minder zahlreiche Wiederholung aus.
Wenn also die musikalische Rondoform in Wahrheit der dichterischen nachgebildet sein sollte, dann wäre sie es nur sehr äußerlich, und man könnte, da sie wie jede gute Nachahmung eine schlechte ist, wirklich meinen, daß Riemann mit seinem »offenkundig« Recht hätte: wenn man nämlich den Sinn dieser Formung nur ornamental auffaßt.

Aber solche Auffassung beleidigt den Geist großer Musiker. Schreibt ein solcher eine Frühlingssonate, so ist sie keine Nachahmung, vielleicht aber eine Vorahnung des Frühlings, und wer sie hört, muß an ihn denken; eine Fuge will nicht nachahmen, wie eine Stimme vor der andern flüchtet, als wäre sie weiß Gott wie schlecht; ein Echo will ein Echo nicht so kurz nachahmen, wie dieses ein Original; und ein musikalisches Rondo, selbst wenn es auf einen Rondotext komponiert ist, erfüllt diese Form nach seiner eigenen Wesensart, wenn auch es sich den gegebenen Umrissen anpaßt.
Das ist etwas anderes als Nachahmen, und etwas anderes ist es auch, bewährte Erfahrungen und Methoden zu benützen; zum Beispiel: ein musikalisches Anordnungsschema. Aber nicht nur ist es verdienstvoller, jedesmal zu errechnen, zu finden, zu erfinden, daß hundert mal hundert gleich zehntausend ist, sondern auch richtiger; wahrhaft richtiger; denn die Richtigkeit bloß angenommen, wie gesagt, stimmt es doch nur, weil es dann nicht geprüft wurde, wogegen es dort richtig gefunden war.
Auch musikalische Anordnungsschemata sollten, obwohl bequem vorher bestehend, doch erst nach der Benützung erfunden sein. Kompositionslehren aber so enigmatisch ausgedrückt, wie erfunden.
Immerhin:
Wäre einmal ein Musiker gesonnen, ohne es zu müssen, nur weil er es soll, ein Stück zu schreiben, welches sich populär, gemeinverständlich, ausdrückt, so dürfte er folgendermaßen überlegen:

1. Man versteht nur, was man sich merkt.
2. Man merkt sich nur leicht, was
   a) deutlich (charakteristisch, plastisch, scharf konturiert und abgegrenzt) ist.
   b) öfters wiederholt wird,
   c) nicht zu lang ist.
3. Jede Abschweifung erschwert die Auffaßbarkeit.
4. Jede Abschweifung, die rasch und überzeugend ihre Zugehörigkeit zur Hauptsache dartut, erleichtert die Auffaßbarkeit.
5. Ungegliedertes ist schwerer auffaßbar, als Gegliedertes; Gliederung ist charakteristisch.
6. Allzu reiche Gliederung verwirrt.
7. Verschiedene Glieder sollen verschieden aussehen; aber gleiche müssen auffallend gleich sein.
8. Weitgehende Entwicklung ist Abschweifung, die die Auffassung erschwert.
9. Tiefe der Durchführung darf die Glätte der Oberfläche nicht zerstören.
10. Je rascher das Tempo der Töne und Rhythmen, desto langsamer muß das der Gestalten, der Motive und ihrer Entwicklung, also das der Darstellung des Gedankens sein.

11. Je größer die Unterschiede zwischen den einzelnen Gestalten, den Motivverwandlungen, Themen usw., je unverbundener solche nebeneinandergestellt sind, desto schwerfaßlicher ist die Ausdrucksweise.
12. Plastische Ausdrucksweise aber wird solche Nebensachen anführen, die der Hauptsache hervortreten helfen.

Es sind zahllose Rondos geschrieben worden, die einander nur in Umrissen ähneln, obwohl ihr Anordnungsschema das gleiche ist. Aber trotzdem dieses besser als die meisten anderen Formen mehr dieser Bedingungen erfüllt, so kann doch populär und gemeinverständlich nur derjenige schreiben, dessen angeborene Erfindungsgabe, Denkart und Darstellungsweise populär ist. Das sieht man am besten an Johann Strauß und Nestroy.

Aber: sich plastisch und deutlich auszudrücken, ist eine Kunst, die man sollte lehren können.

IGOR STRAWINSKIJ

VON

ERICH STEINHARD-PRAG

Kunst kommt nicht vom Können, sondern vom Müssen
Arnold Schönberg

Von Mitteleuropa gesehen hat Strawinskij und die Entwicklung, die die westliche Musik von der Vorkriegsära ab durch ihn genommen hat, als Sensation gewirkt. Nicht so, wenn man von der völkerpsychologischen Seite kommt oder sich formgeschichtlich mit der Materie befaßt.

Wie war die Situation in Zentraleuropa, als Strawinskijs »Petruschka« 1912 herausgekommen war? Gustav Mahler war ein Jahr tot, in Stuttgart hört man »Ariadne auf Naxos« zum erstenmal (die Uraufführung der »Salome« und »Elektra« sind sieben bzw. drei Jahre vorüber), Regers Streichquartett, op. 133, erklingt im Konzertsaal. Strawinskijs Antipode Schönberg hatte bereits 1908 die berühmten Klavierstücke op. 11 und die George-Lieder geschrieben, zur gleichen Zeit entsteht das fis-moll-Streichquartett mit Gesang, 1909 vollendet er die »Fünf Orchesterstücke« und das Monodram »Erwartung«, 1912 »Pierrot Lunaire«.

Was ist daraus zu ersehen? Das Klangbild der »Moderne«, aus dem die Jugend des nächsten Jahrzehnts (es ist die Epoche des Krieges und der Nachkriegszeit) zu schöpfen hat und das es weiter ausbaut, krasser gestaltet, abschleift oder in epigonenhafter Weise nachbildet, ist in Europa in aller Vollkommenheit schon vorhanden, ein Jahr bevor Strawinskij das Hauptwerk seiner »barbarischen« Periode, »Sacre du Printemps« aufführt.

Jetzt allerdings erleidet Deutschland eine Einbuße. Es wird von 1914 an bis etwa drei Jahre nach dem Krieg in seiner Musikkultur von West- und

Osteuropa hermetisch abgeschlossen und Strawinskijs Schöpfung bleibt (auch in den Werken seiner westlichen und südlichen Jüngerschaft) eine terra incognita für die gesamten jungen Deutschen, die, soweit sie Schönberg nachlaufen, Inzucht zu treiben beginnen. Das 1. Internationale Musikfest bringt die erwartete Auflockerung. Und nun wirkt Strawinskij in seiner ersten stilistischen Neuform als Klangkünstler des »Sacre«, der »Pribautki«, des »Renard«, der »Noces« doppelt sensationell. Sensationell vor allem deswegen, weil Turbulenz des Klanges in einem Lande, das damals in spekulativer Musik versponnen war, asketisch das Sinnliche meiden wollte, die Theorie von den Quartenharmonien anbetete, die Zwölftönekombination anbahnte, sich vor dem Ethos des Einsamen neigte — weil diese Urwüchsigkeit des Klanges bei Strawinskij aufs Höchste überraschen mußte, besonders als Wiedergeburt aus dem Tanz. — Ein Weg wurde frei.
Der deutsche Fanatismus zur Reflexion hatte in diesem französierten Russen ein ganz scharfes Widerspiel gefunden. Der Schönberggemeinde steht plötzlich die große Mode Strawinskij gegenüber, in eminenter Gegensätzlichkeit der Geister. Der Russe Strawinskij, ein Temperamentsmensch von Gottes Gnaden, mit asiatischen Urinstinkten begabt, musiziert zunächst aus dem orgiastischen Rhythmus, die Weiterentwicklung der Form schließt ganz ungezwungen an den Tanz an und bleibt zunächst im russischen Volkstum verankert. Die Brücke nach Paris ist durch Diaghileff gefunden, die Farbenkaskaden eines Fokin, Bakst, die Gesten von Nijinski und der Karsawina sind die Kontrapunkte, die er braucht, Realismus herrscht, Exotik und Groteske geben den Ton an, die Wirkung ist eine unmittelbare. Pro und Contra. Strawinskij bleibt kühl nach beiden Seiten, man theoretisiert nicht in Paris, fragt in Paris nicht nach Politik, nicht nach Links- oder Rechtsparteien, nicht nach modern oder unmodern, vielleicht auch deswegen nicht, weil das Interesse für Musik hier nicht gerade überwältigend ist.
Schönberg. Dieser in sich gekehrte verantwortungsbewußte Denker, der Pädagoge, der Verfasser der »Harmonielehre«, verteidigt sich bei jeder Stilwandlung. Bereits im Jahr 1909 erläutert er auf einem Programm die Linie, die von den »Gurre-Liedern« zu den George-Liedern führt:

> »... Der Zeitraum, der dazwischen liegt, rechtfertigt vielleicht die große stilistische Verschiedenheit. Die Vereinigung solch heterogener Werke im Aufführungsrahmen eines Abends bedarf, da sie in auffälliger Weise einen bestimmten Willen ausdrückt, vielleicht ebenfalls eine Rechtfertigung. Mit den »Liedern nach George« ist es mir zum erstenmal gelungen, einem Ausdrucks- und Formideal näher zu kommen, das mir seit Jahren vorschwebt. Es zu verwirklichen, gebrach es mir bis dahin an Kraft und Sicherheit. Nun ich aber diese Bahn endgültig betreten habe, bin ich mir bewußt, alle Schranken einer vergangenen Ästhetik durchbrochen zu haben; und wenn ich auch einem mir als sicher erscheinenden

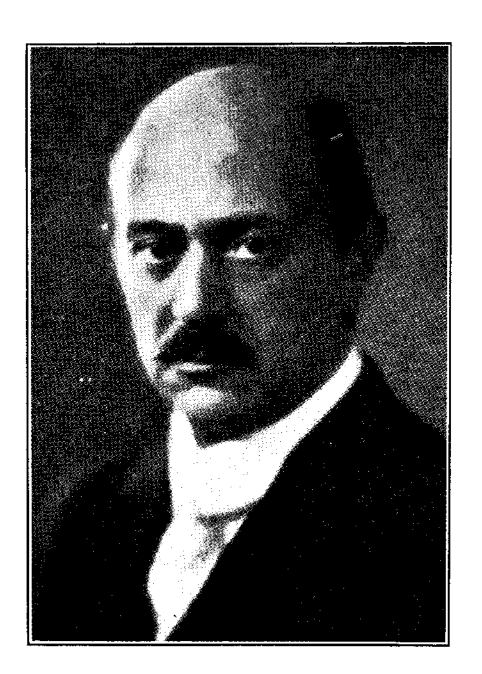
Ziele zustrebe, so fühle ich dennoch schon jetzt den Widerstand, den ich zu überwinden haben werde; fühle den Hitzegrad der Auflehnung, den selbst die geringsten Temperamente aufbringen werden, und ahne, daß selbst solche, die mir bisher geglaubt haben, die Notwendigkeit dieser Entwicklung nicht werden einsehen wollen . . .«

Das definiert die unendliche Kluft, die die Musizierart der beiden Meister trennt, besser als lange Auseinandersetzungen. Strawinskij schweigt auch, als er — wiederum mehr instinktiv als durch Überlegung — zu seinen amerikanischen Jazztypen, dem Ragtime, der Piano-Ragmusik usw. gelangt, die in der Kunstmusik beider Welten in enormen Ausmaßen nachgeahmt werden. Trotzdem divergieren die geistigen Wege zwischen Paris und Zentraleuropa weiter.

Erst in der dritten Phase Strawinskijscher Formbildung scheint die Gemeinsamkeit der europäischen Atmosphäre, aber auch die Gemeinschaft im Technischen sich geltend zu machen. Sie *differiert* insofern, als auch hier die Grundveranlagung der beiden Führer in vollster Reinheit sich ausprägt, sie *harmoniert*, wenn wir als Exponenten Strawinskijs in Deutschland, natürlich bei Anerkennung vollkommen unabhängiger sehr origineller Züge: Hindemith und seine Gruppe ansehen. Das neue Form- und Figurenspiel, das der Philosoph Schönberg eigentlich erst durch geistvolle Theorien einbegleiten müßte, äußert sich im abstrakt erfaßten Stil seiner Linearität, die in der letzten Periode seines Schaffens von Blutleere nicht weit entfernt ist. Strawinskijs Klassizismus ist schon physiologisch ganz anders beschaffen wie die konstruktiven Gebäude seines Zeitgenossen. Er ist lebensvoll, zügig, kapriziös, dabei hat sich die geistige Grundhaltung nicht geändert, nur die nationale Tönung, die international geworden ist oder vorklassischen Bewegungen nachgeht. In der Gesamtansicht hat hier Strawinskij etwas von Picassos Geist aufzuweisen, in diesem ständigen Formen und Umformen, dieser Wandlungsfähigkeit, die doch stets den Hauptzug seines Wesens beibehält. Wieder wird er »*der* Zeitgemäße«, und die Jugend Zentraleuropas gehört auch diesmal (unter einer anderen Firma) zu seiner Gefolgschaft, Hie Klassizismus, hie das Mechanische, das Motorische — dort die neue Sachlichkeit. Ohne ihn ist Satie, Milhaud, Honegger, Auric, Bliss, Casella Rieti, aber auch Hindemith kaum vorstellbar.
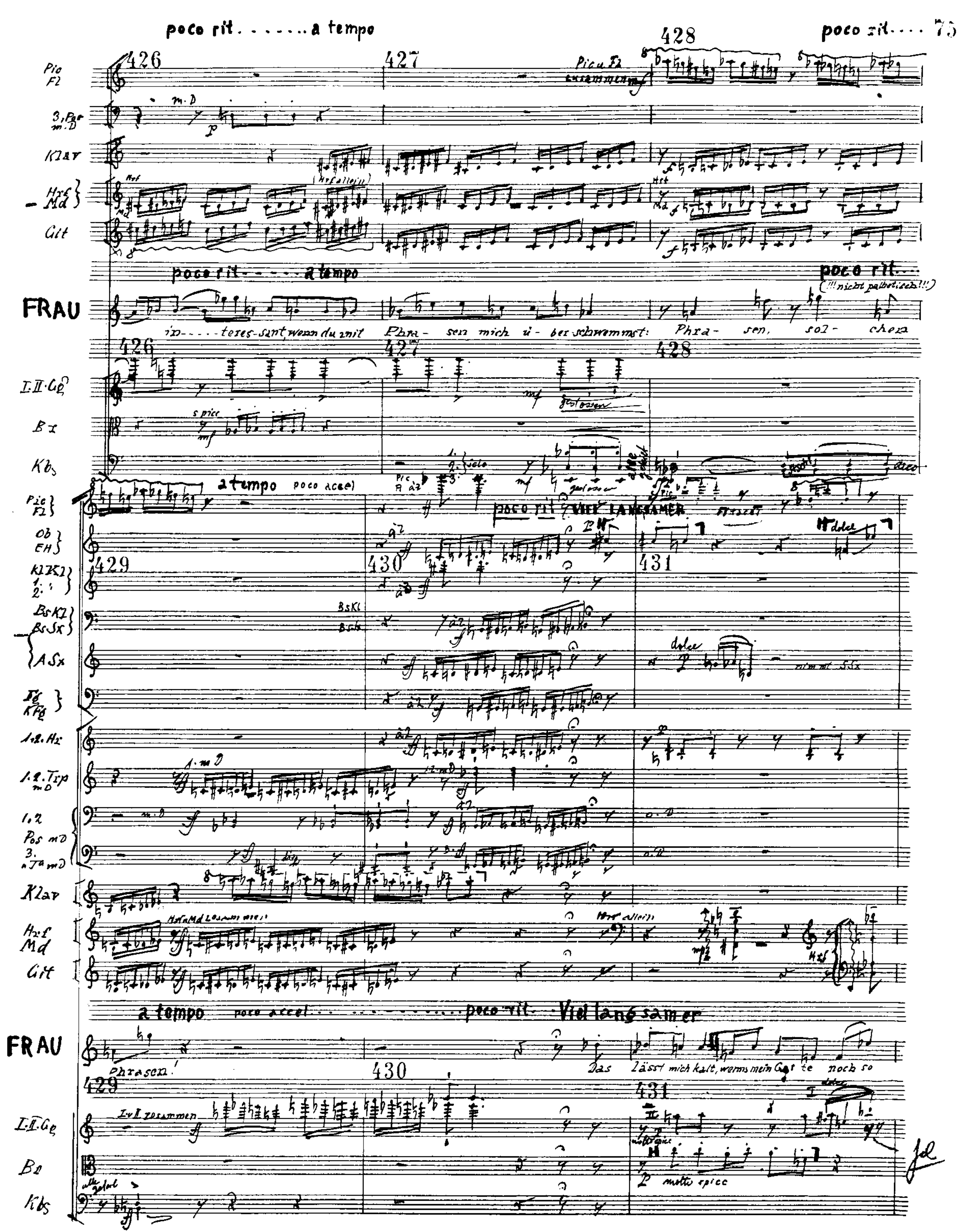
Wie weit ist der Weg von den Volkstänzen, von den Kirchenhymnen Rußlands zum Opernoratorium »Oedipus Rex« mit seinen klassischen Arien, und der objektiven lateinischen Sprache und weiter zum »Apollon Musagètes« und zur Psalmensinfonie! Wo sind die Russen, von denen er abstammt? Wo ist Rimskij-Korssakoff, wo Mussorgskij, wo ist Frankreich geblieben? Kampflos und ohne Trompeten hat Strawinskij immer wieder neue Positionen bezogen und ist im Lauf weniger Jahre vom Primitivismus des slawischen Orients bei der Mechanik der Großstadt angelangt, und von







ARNOLD SCHÖNBERG



ARNOLD SCHÖNBERG: »VON HEUTE AUF MORGEN«

Eine Seite aus der Original-Partitur (Erste Niederschrift)

da bei einem rokokohaft oder klassizistisch einherschreitenden Musizieren, ohne sein Ich aufzugeben: Überall ist die *eine*, die immense Willenskraft als Antrieb oder als statischer Orgelpunkt in seinem Schaffen zu spüren, das nicht mathematisch ersonnen wird, sondern in halluzinatorischer Besessenheit daherrast.
Einseitigkeit kann man ihm also nicht vorwerfen, auch nicht das Verharren in einer Manier, das Erstarren in einem Schema, daher haben ihm die alten und die jungen Greise ewiges Experimentieren vorgehalten und die Vielheit der Stile — und sie übersehen, daß es doch nur zwangsläufige, differenzierte Ausdrucksformen *eines* Gehirns sind und *eines* schöpferischen Charakters ohnegleichen.

JOSEF MATTHIAS HAUER

VON

WILLI REICH-WIEN

Wenige Komponisten haben das Publikum und die zünftige Musikkritik vor so schwierige und heikle Aufgaben gestellt, wie Hauer. Gilt es doch in seinen Werken nicht nur Klanggebilde von großer Neuheit und Fremdartigkeit aufzunehmen, sondern es entsteht auch die Notwendigkeit, sich mit der ganzen Kunstlehre ihres Schöpfers vertraut zu machen, da ohne Kenntnis seiner konstruktiven Absichten höheres Verständnis ausgeschlossen erscheint. Mein Versuch, die Persönlichkeit und das Werk Hauers in dem Rahmen einer kurzen Skizze wiederzugeben, wird daher wesentlich von der Gestaltungsweise der üblichen musik-biographischen Essays abweichen müssen, die meistens nach einer mehr oder minder spannenden Lebensbeschreibung analytische Werkbetrachtung folgen lassen. Hier muß vielmehr in erster Linie darauf gesehen werden, die gesamte Kunstlehre Hauers in möglichst klarer Weise zu entwickeln, wozu allerdings Bezugnahme auf einige wichtige Lebensdaten erforderlich sein wird. — An Versuchen, dem Wirken Hauers, sowohl synthetisch durch Erläuterung seiner Theorien, als auch durch analytische Betrachtung seiner Werke, näher zu kommen, hat es nicht gefehlt, doch wurden diese meistens vom Künstler selbst als unwesentlich und seinem Wirken unangemessen abgelehnt*). Meine eigenen Ausführungen schlagen Wege ein, auf die ich durch eingehende persönliche Rücksprache mit dem Komponisten gewiesen wurde und die daher wohl mit einiger Berechtigung als authentisch angesehen werden dürfen.

*

*) Eine Ausnahme bilden zwei ausgezeichnete Aufsätze H. H. Stuckenschmidts im »Kunstblatt« 1923 und im »Anbruch« 1928.

Der Werdegang Hauers erinnert in mancher Beziehung an jenen Bruckners. In österreichischer Provinz 1883 geboren, entstammt Hauer einer Weinbauerfamilie (österreichisch auch »Weinhauer« genannt), deren Mitglieder derart musikalisch waren, daß bei den Familienzusammenkünften ein ganzes Orchester gebildet werden konnte. Von seinem Vater, einem ausgezeichneten Zitherspieler, im Elementarmusikalischen unterwiesen, erhielt Josef Matthias an der Lehrerbildungsanstalt in Wiener Neustadt weitere Ausbildung und war bald als wohlbestallter Volksschullehrer, Organist und Chordirigent auf dem besten Wege, ein rechter Spießer und nützliches Mitglied der Gesellschaft zu werden. Die Situation ändert sich gründlich, als Hauer in seinem 28. Lebensjahr nach zweijähriger musikalischer Abstinenz während der Rekonvaleszenz nach einer schweren Krankheit plötzlich wieder zu musizieren anfängt, und zwar in einer Weise, die von seiner ganzen Umgebung als »verrückt« angesehen wird. Nur wenige Freunde halten zu ihm und veranlassen ihn, das ganz spontan Produzierte auch aufzuschreiben. So entsteht in rascher Folge op. 1 bis 12 und wird handschriftlich im Bekanntenkreis verbreitet. Der Krieg unterbricht jäh diesen übersprudelnden Schaffensprozeß und jagt den entgegen aller ärztlichen Gutachten zum Kriegsdienst Einberufenen durch alle körperlichen und seelischen Leidensstationen des Weltkrieggreuels. Der unendlich Gequälte entsagt für lange Zeit aller Produktion und versenkt sich in grübelnde Betrachtung des bisher Geschaffenen. Um 1918 hat er endlich Klarheit über sich selbst erlangt und in seinen ersten Werken jene unbewußt befolgten Gesetze entdeckt, deren Erforschung und Anwendung sein ganzes weiteres Leben gewidmet ist. Nach Kriegsschluß erlangt er sofort seine Pensionierung und lebt nun mit Frau und drei Kindern, unterstützt von freundlichen Mäzenen, in jenem Wien, das er nur aus dem Grunde als »göttlich« bezeichnet, weil er hier einige wenige Menschen gefunden hat, die sein rastloses Schaffen mit freundlicher Anteilnahme begleiten. Für das offizielle Kunstgetriebe hat er nichts übrig und versteht es meisterhaft, es von seiner idyllischen Arbeitsstätte fernzuhalten.

*

Hauers erste wichtige theoretische Erkenntnis ist in einem scheinbaren Nebenwerk, einer kleinen Broschüre »Op. 13. Über die Klangfarbe« niedergelegt. Die Schrift, welche als Anhang bedeutsame Parallelzitate aus Goethes Farbenlehre bringt, ist später in erweiterter Form unter dem Titel »Vom Wesen des Musikalischen« erschienen und gipfelt in dem Nachweis, daß jede musikalische Farbwirkung auf ein bestimmtes *Intervall* zurückzuführen ist, welches aus der, jeder Harmoniewirkung (und jede musikalische Erscheinung, selbst die einstimmige, ist vor allem harmonisch bedingt!) zugrundeliegenden, natürlichen Obertonreihe hervorsticht. Die Klangfarbe der

üblichen Instrumente ergibt sich aus dem Zusammenwirken der für jede Farbe absolut feststehenden Intervalle mit den, den betreffenden Instrumenten arteigenen Geräuschen. — Damit war bereits das Primat der Intervallik dekretiert und der Weg zur Erfassung der gesamten musikalischen Phänomene durch das Melos gewiesen. Aus der unendlichen Vielfalt der melischen Erscheinungen werden die aus zwölf verschiedenen Tönen bestehenden Reihen herausgehoben und lückenlos in 44 Kategorien, die sogenannten »Tropen«*), eingeordnet. Da auch das Rhythmische restlos aus den melischen Spannungsverhältnissen entstehen gelassen wird, ist das kompositorische Material vollständig gegeben und die produktive Tätigkeit hat sich, nach inspirativer Entscheidung für eine bestimmte Zwölftonreihe, auf Abwandlung dieser Reihe nach den Eigengesetzlichkeiten der Tropen zu beschränken.

Es ist klar, daß eine derartige Kompositionsweise keine eigentliche Themen- und Formenbildung im althergebrachten Sinne aufkommen läßt. Hauer läßt selbstverständlich thematische Beziehungen, wo sie sich im Verlauf der melischen Fortspinnung zwanglos ergeben, bestehen, lehnt es aber ab, kontrastreiche Formen wie z. B. Sonaten oder von einem einzigen Gedanken beherrschte wie Fugen zu bilden, da diese, seiner Meinung nach, ihr Entstehen außermusikalischen Einflüssen verdanken, und zwar die Sonaten von der dreiteiligen griechischen Tragödie und die Fugen von der Baukunst ihre Herkunft ableiten. — Hauer hat seine theoretischen Anschauungen in zwei Schriften »Vom Melos zur Pauke« und »Zwölftontechnik« niedergelegt, auf deren Studium jene verwiesen werden müssen, die tiefer in diese Kunstlehre eindringen wollen. Hier sei noch kurz bemerkt, daß der Komponist aus grundsätzlichen Erwägungen heraus alle seine Werke ideell auf eine gleichschwebend temperierte Stimmung basiert hat, bezüglich der praktischen Ausführung aber bloß weitmöglichste Annäherung an diese Stimmung fordert.

*

Seinen Eintritt ins europäische Musikleben vollzog Hauer auf dem Frankfurter Musikfest mit seiner »Orchestersuite Nr. VII, op. 48«, der er u. a. folgende für seine Technik höchst charakteristischen Erläuterungen voranstellte: »Die Suite ist aufgebaut auf einem Kontinuo des Klaviers, das heißt: das Klavier spielt immer die zwölf Töne ab, und zwar jeden Satz in einer bestimmten Trope, in einer bestimmten Tonlage, die wieder untereinander melisch verbunden sind durch den das ganze Werk beherrschenden melischen Grundgedanken. Die Spiegel- und Krebskanons, oder wie man sie nennen mag, werden bewerkstelligt durch Permutationen einer einmal angenommenen

*) Über seine »Tropen und ihre Spannungen zum Dreiklang« hat sich Hauer unter Beifügung von 44 Beispielen in Heft 4 des XVII. Jahrgangs durch einen Beitrag eingehend ausgesprochen.

Zwölftonreihe, die eben als Grundreihe gilt, und deren Phasen in sechs Tropen stehen, entsprechend den sechs Sätzen der Suite. Durch das einfache Mittel des Liegenlassens einzelner Töne entsteht die Mehrstimmigkeit und Polyphonie dieser ursprünglich einstimmigen atonalen Musik. Die Suite ist durchwegs vierstimmig, immer erklingen vier verschiedene Töne (gleichzeitig); aber durch verschiedenartige Kreuzungen innerhalb der vier nebeneinander herlaufenden Grundlinien (die zugleich die Harmonie bilden) entstehen drei vierstimmige Chöre, im ganzen also *zwölf* kontrapunktische, tektonische Melodien. — Ich habe in der Partitur keine Vortragszeichen geschrieben, weil durchweg in einem mittleren Stärkegrad (mp) und streng im Takt gespielt werden muß. Nur die aus der Phrasierung sich ganz natürlich ergebenden dynamischen Schattierungen der einzelnen Melodien sind von Wichtigkeit. Die gewollte Monotonie in diesem Werk soll dem melischen ‚Hören' dienen.«

Dem großen Frankfurter Erfolg folgte eine gewaltige Steigerung aller Ausdrucksmittel, die ihren Gipfel in den »Wandlungen«, Kammeroratorium nach Worten von Hölderlin (op. 53) findet. Das Ende 1927 vollendete Werk führt in kühnem vierfachen Kontrapunkt Klavier, Bläser, Streicher und eine Vokalgruppe, bestehend aus Solistensextett und gemischtem Chor, gegeneinander, wobei die durch die menschlichen Stimmen symbolisierte beseelte Welt gemessen fortschreitend dem in den Instrumenten erbrausenden Naturgeschehen gegenübergestellt wird. Auf dem Baden-Badener Musikfest 1928 als Konzertkantate uraufgeführt, wollen die »Wandlungen« typische ideelle Vorgänge durch rein musikalische Kräfte in fast sichtbare Nähe rücken. Eine diesem Charakter Rechnung tragende Inszenierung könnte der Kammerbühne zweifellos ein tiefes, wertvolles Werk erschließen.

In seinen folgenden Werken: Violinkonzert (op. 54) und Klavierkonzert (op. 55) erobert Hauer seiner Zwölftontechnik auch den konzertanten Stil und wendet sich nun, gestützt auf die in jahrzehntelangem Ringen erworbene handwerkliche Meisterschaft, dem universellsten aller musikalischen Schaffensgebiete — der Oper — zu.

Nach Flauberts berühmten Roman »Salambo« formte Hauer sein vorläufig letztes Werk, ein siebenteiliges Drama, in welchem der geheimnisvolle Kult der karthagischen Mondgöttin den Urgrund abgibt, über dem sich schemenhaft die leidenschafts-durchzitterte menschliche Liebestragödie abspielt. Die Musik hüllt die agierenden Gestalten in ein prunkvolles Instrumentalgewand, das der orientalischen Schwüle und Üppigkeit des Milieus angemessen ist und durch eigenartige Verwendung eines umfangreichen Schlagzeugkörpers einen besonders charakteristischen Reiz erhält. Die dramatische Katastrophe, die Opferung des Matho während der Hochzeit Salambos mit dem ungeliebten Nubierfürsten und der plötzliche Tod des Mädchens, vollzieht sich rein pantomimisch, während das Volk in starren Festchören den Sieg und die Macht

Karthagos preist. Die Oper »Salambo« wird zweifellos bald Gelegenheit haben, in szenischer Ausdeutung ihre Bühnenwirksamkeit zu erproben und die in steter Steigerung begriffene Schaffenskraft ihres Autors zu erweisen*).
Neben der Betrachtung der Hauerschen Spätwerke dürfen aber keineswegs die Kompositionen seiner Frühzeit vernachlässigt werden, die zwar vielfach nur Stationen eines um seine künstlerische Freiheit Ringenden darstellen, immer aber, bei aller gewollten Primitivität, schöpferische Werte enthalten, die nur ein ganz aus Eigenem Produzierender finden und fixieren konnte. Die meisten dieser Werke beinhalten atonale Klavier- und Kammermusik, doch bekennt sich der Künstler schon in den »Hölderlinliedern op. 6« zu *seinem* Dichter, in dem er das poetische Komplement seiner eigenen Musikernatur gefunden hat. In den Liedern op. 12, 21, 23, 32, 40 folgen weitere Hölderlinzyklen**), welche das Wesen des Dichters in immer tieferer Weise musikalisch auszudeuten wissen. Doch schon im ersten Liede aus op. 6 »Der gute Glaube« zeigt ein frei deklamierter Sprechgesang jene ergreifende Gestaltungsart auf, die das ganze vokale Schaffen Hauers in so prägnanter Weise beherrscht.

*

Wir haben zwar eingangs erwähnt, daß der äußere Werdegang Hauers manche Ähnlichkeit mit dem Bruckners hat, müssen aber nun auch einen wesentlichen Unterschied zwischen den beiden hervorheben. Während Bruckner zeit seines Lebens ängstlich bemüht war, seine gewaltigen sinfonischen und kirchlichen Dombauten auf dem wohlvorbereiteten Boden geheiligter Tradition zu errichten, sehen wir Hauer vom ersten Tag seines künstlerischen Schaffens an unbekümmert um alle Überlieferung in musikalisches Neuland vordringen. Brüsk weist er alle Adepten ab, die ihm die äußerliche Gestaltungsweise abgucken wollen, ohne seine Fähigkeit zu besitzen, das aus den »Tropen« zu Schaffende auch wirklich *hören* zu können. Nur immer wiederholte Betrachtung und teilnehmendes Anhören seiner Schöpfungen wird uns in Josef Matthias Hauer den Künstler erkennen lassen, der in seinem reichen Schaffen zunächst unbewußt nur von seinem Dämonium getrieben, später mit überlegener Einsicht jenen Gesetzen gehorchte, die ihn zu kristallklarer Beherrschung des selbsterschaffenen Kunstkosmos geführt haben.

*) Zu der beiliegenden Schriftprobe aus dem 1. Bild der Oper ist noch zu bemerken, daß Hauer alle seine Entwürfe in einer besonderen Notenschrift notiert, die in bequemster Weise alle Melosmöglichkeiten überblicken läßt. Das achtzeilige Liniensystem ist der Tastatur des Klaviers nachgebildet. Die beiden größeren Zwischenräume entsprechen den Halbtonfolgen in den weißen Tasten. Der Verzicht auf alle Versetzungszeichen und enharmonische Verwechslungen ist der »atonalen« Zwölftonmusik vollkommen adäquat und unterscheidet sie auch äußerlich von der auf der »Siebentonschrift« basierenden tonalen Musik.

**) In Heft 2 des XVI. Jahrgangs der »Musik« wurde Hauers Vertonung von Hölderlins »Abendphantasie« erstmalig veröffentlicht.

PAUL HINDEMITHS THEATERMUSIK

VON

PETER EPSTEIN-BRESLAU

Mit einer auffallenden Stetigkeit hat sich Paul Hindemith immer wieder mit dramatischen Aufgaben beschäftigt, schrieb er Pantomimen, Einakter, Märchen- und Kinderspiele, schließlich eine tragische und eine komische Oper. Man könnte darüber hinweggehen mit der banalen Frage: Was schrieb Hindemith nicht? Denn schon oftmals ist ja der Drang dieses rastlos tätigen Komponisten, sich alle Gebiete musikalischer Ausdrucksmöglichkeit dienstbar zu machen, erörtert — im lobenden oder tadelnden Sinne hervorgehoben worden. Und so bilden denn auch jene Bühnenmusiken im Gesamtwerk nur einen und offenbar nicht den entscheidenden Teil. Denn immer wieder erneut hat man auch festgestellt, daß Hindemith nach seiner ganzen Veranlagung auch für die Bühne nach keinen anderen Grundsätzen komponieren konnte, als nach denen, die sein gesamtes Schaffen beherrschen und die man für gewöhnlich auf den Nenner einer unhemmbaren Musizierfreude gebracht hat. In der Tat, als ein Musiker von unglaublicher Leichtigkeit des Gestaltens, besessen von einer tief eingewurzelten Neigung zum imitierenden Satz, jener neuen, den überkommenen harmonischen Gesetzen Trotz bietenden Kontrapunktik, die gleichwohl in der Hand eines Künstlers nicht verantwortungslose Spielerei ist, sondern logisch begründet bleibt: so steht Hindemith vor uns, gleichgültig, ob Klavier- und Kammermusik, Werke für neue Formen des gemeinschaftlichen Singens und Spielens, ein harmloser Sketch oder ein dreiaktiges Musikdrama den Anlaß bilden. Nahe liegt es daher, die Bühnenwerke nur als eine der vielen Formen aufzufassen, in denen Hindemith als absoluter Musiker sich schon getummelt hat — ich gebrauche mit Absicht das etwas burschikose Wort: denn auch jene anscheinende Unbekümmertheit in der Wahl des Stoffes und der Aufgaben zählt ja zu den vielen Dingen, die man gegen Hindemith ins Treffen zu führen pflegt. Wenn man davon ausgeht, erscheint sein Weg fürwahr rätselhaft: kein langsames Aufsteigen von tastenden Versuchen bis zu großen gestalteten Proben des erworbenen Könnens, sondern ein Auf und Ab, eine Hingabe an alle Gedanken und Experimente der Zeit, ein Sichverlieren in abseitige Probleme der so mißtrauisch von der »Kunstmusik« her beobachteten »mechanischen Musik«, Kompositionen für Kinder und Laien neben Werken, denen selbst der Kenner zunächst ratlos gegenübertrat. Und vor allem jenes offenbare Fehlen einer unmittelbar mit jedem neuen Werk sichtbar werdenden Weiter- und Höherentwicklung, das erst kürzlich in diesen Blättern zum Gegenstand eines offenen Briefes gemacht wurde, in dem — um auf das Thema dieser Zeilen zurückzukommen — auch beklagt

wurde, die Oper »Neues vom Tage« habe nichts Neues zutage gebracht. Ich gestehe, daß jene Bemerkung mir Anlaß zu den folgenden Betrachtungen geworden ist, und daß ich mich freue, diese an derselben Stelle aussprechen zu dürfen, die auch jenen Satz gebracht hat.

Denn ich halte das Wort für falsch. Im Werke Paul Hindemiths sowohl wie auf dem Gebiet der neueren komischen Oper, ja im Bereich der modernen musikalischen Bühne überhaupt ist »Neues vom Tage« ein Novum und, wie ich glaube, ein Fortschritt. Und jene Untersuchung der dramatischen Kompositionen Hindemiths, die notwendig ist, um diese Meinung zu unterstützen, führt vielleicht zugleich tiefer in das »Rätsel« um Hindemith überhaupt hinein. Wenn man Plan- oder Wahllosigkeit bei ihm sucht, so kann man sie sicher auch auf diesem Spezialgebiet ohne Schwierigkeit konstatieren: denn jene obengenannten mannigfachen Formen seiner Bühnenmusiken sind ja nicht in überlegtem Aufbau entstanden, von Sketch und Pantomime bis zur einaktigen und schließlich »abendfüllenden« Oper. Sondern den drei ersten Einaktern folgte die Tanzpantomime, und zwischen »Cardillac« und »Neues vom Tage« schiebt sich das Scherzspiel »Hin und zurück«, ein »Spiel für Kinder« geht als Beitrag zur Wiedererweckung der Schuloper nebenher. Dennoch ist es nötig, diese wechselnde Hingabe an grundverschiedene Aufgaben, jenes Erraffen immer neuer Stoffkreise, ebenso wie im Großen die leidenschaftliche Beschäftigung mit jeder neuen Möglichkeit musikalischer Aussprache als etwas anderes einzuschätzen, wie als bloßen Mangel an Ruhe und Konzentration. Es ist eine Rastlosigkeit, aber die des Suchers, der seine Aufgabe herbeisehnt, dem jeder Anlaß recht ist, wenn nur aus ihm Gelegenheit zur Formung einer persönlichen Leistung entspringt. Es ist fruchtlos, Hindemith darob, also um seiner Natur willen zu loben oder zu schelten. Wir können sie nur erkennen und aus ihr die Hoffnung schöpfen, daß er nicht erlahmen wird, ehe er die große Erfüllung seiner künstlerischen Sehnsucht erlebt haben wird.

Über Hindemith gibt es ganze Monographien, in denen auch die Bühnenwerke gewürdigt werden, über »Cardillac« wurde (von Franz Willms) sogar eine eingehende Spezialarbeit geschrieben. An dieser Stelle bleibt demgegenüber nur Raum und Anlaß zu einigen Hinweisen. Sie wollen am Beispiel der dramatischen Kompositionen Hindemiths zeigen, daß durch alle scheinbar so divergierenden Versuche hindurch ein Wachsen und Reifen seiner eigensten Art, die Entwicklung eines persönlichen Stils ersichtlich wird. Schon in der Vertonung von Kokoschkas expressionistischem Einakter »*Mörder, Hoffnung der Frauen*«, op. 12, finden sich Hindemiths Charakteristika: etwa in der Einführung eines ostinaten Basses an entscheidender Stelle oder in der Sicherheit, mit der einem gleichbleibenden Motiv durch seine Anordnung, Wiederholung, Einfügung immer wieder neue Bedeutung verliehen wird, und der merkwürdige Befund ist der einer restlosen Klarheit des Aufbaus der

Komposition im unbewußten, gesunden Gegensatz zum Gestammel des Textes. In der schwülen Klosterszene von August Stramms »*Sancta Susanna*«, Hindemiths op. 21, sind jene Eigenschaften noch greifbarer vorhanden. Gleich zu Beginn erklingt das Motiv, aus dem alle Entwicklung sich ableiten läßt, das — auf Achtelschritte der kleinen Sekunde reduziert — die drängendste Entwicklung herbeiführt, in seiner vollen Gestalt die höchste Ekstase bezeichnet, wie es in seinem An- und Ausklingen die von unheiliger Erregung zitternde Atmosphäre der Klosterkirche suggeriert: trotz aller naheliegenden impressionistischen Anklänge ein Vorwärtsstreben zu deutlich umrissener, klarer, persönlicher Ausdrucksweise. Im »*Nusch-Nuschi*«, op. 20, ist jener Durchbruch um die gleiche Zeit bereits vollzogen. Hier, wo die Groteske an Hindemith herantritt, zeigt sich die ursprüngliche und mit der Aufgabe erstmalig völlig konforme Begabung. Nicht allein, daß in den Tanzstücken sich die verblüffende Schlagkraft der »*Dämon*«-Suite bereits ankündigt: das fällt ja zunächst einmal ins Gebiet der hier nicht zu behandelnden Instrumentalkompositionen. Aber die Anwendung an sich rein instrumentaler Formen auf die Oper, die Gliederung in geschlossenen Nummern, überhaupt jenes Bekenntnis auch des Bühnenmusikers zur Gestaltungsweise der sinfonischen und der Kammermusik ist von größter Bedeutung.
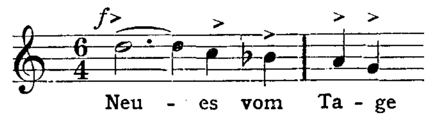
Je nach persönlicher Neigung und Überzeugung kann man hieraus für oder gegen Hindemith die stärksten Argumente ableiten. Denn jene Gestaltungsweise rührt an die Grundgesetze der Opernform überhaupt. Sie ist, auf ein Schlagwort reduziert, die Absage an das musikdramatische Ideal, die Abkehr von Wagners und seiner Epigonen Anschauung, und sie ist — positiv gewendet — die elementare *Rückkehr zur Musizieroper*, aber (das unterscheidet Hindemith von den Nachfahren Verdis) aus dem Geiste der Instrumental-, nicht der Vokalmusik. Wenn im Eunuchentanz in parodistischer Absicht (und mit einer schnoddrigen Vorbemerkung gegen die Zergliederer seiner Werke) eine sogenannte »Choralfuge«, ein wirkliches Additionskunststück kontrapunktischer Kombinationen erscheint, wenn eine »Arie mit Veränderungen« als Vorläufer der Passacaglia im »Dämon« und der großartigen Variationen des »Cardillac« auftritt, so sind das keine erklügelten, dem Stück aufgepfropften Dinge, sondern aus dem Vorwurf unmittelbar entstandene Vorstöße zu neuen Gebilden. Der Vergleich mit Alban Bergs »Wozzeck« und seiner Formgebung liegt so nahe: hier Variationsprinzipe, die dem Ohr unvernehmbar bleiben und selbst im Partiturbild erst durch erklärende Hinweise aufgezeigt werden müssen, bei Hindemith eine intellektuellen Subtilitäten abgewandte, handgreifliche Anwendung instrumentaler Formen.

Deutlichkeit der Form, Prägnanz der Rhythmik, Klarheit der melodischen Linie: diese Faktoren zusammen machen fortan Hindemiths Musik vor jeder

anderen kenntlich. Halbdunkel ist nicht seine Sache, und deshalb scheint mir auch die abscheulich verbogene Sprache des »*Cardillac*« nicht seiner Natur zu entsprechen. Sauberkeit der Faktur kann nicht gut einem Komponisten zum Vorwurf gemacht werden. Aber aus der Vermeidung »berauschender« Klänge, der schroffen Harmonik und eigenwüchsigen Melodik hat man die Legende von Hindemiths gefühlsabgewandter Kunst hergeleitet. Ohne eine Vorerörterung, in welchem Sinne eigentlich von einer Wirkung der Musik auf das Gemüt gesprochen wird, ist hier keine Übereinkunft möglich. Doch einmal ohne jede ästhetische Problematik gesprochen: ist eine einstimmige Melodie wie im »Tanz der Trauer und Sehnsucht« (im »Dämon«) nur ein kaltes Hirnprodukt? Merkwürdig, daß man selbst in Kurt Weills Musik die »Wärme« vermissen will, dessen Lindbergh zu seinem Motor wie zu einem zärtlich geliebten Wesen spricht ... Ist nicht in Wirklichkeit nur ein Wechsel der Kunstmittel, der Ausdrucksweise eingetreten? Dem spöttischen Abschied von der Neuromantik im »Kitschduett« (»Neues vom Tage«) steht bei Hindemith schon heute des Aufbauenden genug gegenüber. Zunächst natürlich die Intensität der »Cardillac«-Musik: eine der größten Verheißungen, die in unseren Tagen des Ringens und Suchens der Oper erwuchsen.

Wenn man der Meinung eines Steckenbleibens oder Sich-Verlierens im Fall Hindemith entgegentreten will, bedarf es eigentlich nur des Nachweises, wie in »Cardillac« sowohl, wie in »*Neues vom Tage*« sich alle früheren Ansätze groß entfalten. Nun ist die selbsterworbene Orchesterbehandlung, die zugleich Einschränkung des Apparats bedeutet, durchgeführt. Obligate Soloinstrumente oder Instrumentengruppen geben fast jeder »Nummer« ihren spezifischen Klang. Die geschlossenen Teile haben überzeugende Proportionen. Chorsätze von stärkster Konzentration und bezwingendem Aufbau sind gelungen, und wenn das Bonmot über »Neues vom Tage« recht behalten sollte, so doch allerhöchstens in dem Sinne, daß altes, im Lauf einer deutlich sichtbaren steilen Kurve erworbenes Können folgerichtig weitergetrieben, hier einen Gipfelpunkt erreicht. Aber nicht einmal das würde der Bedeutung von Hindemiths vorläufig letzter Oper gerecht werden. Denn noch in stärkerem Maße als bei »Nusch-Nuschi« ist in »Neues vom Tage« die unübertroffene Fähigkeit Hindemiths, komische Opernmusik zu schreiben, dokumentiert. Von einsamer Qualität innerhalb heutigen Schaffens muß gleich die Ouvertüre als Meisterstück einer Lustspielmusik bezeichnet werden, das die Ahnenreihe der besten komischen Opern in direkter Linie und in ganz persönlichem Stil fortsetzt. Das Kennzeichen wahrer Genialität: der Eigenklang, ist in dieser Ouvertüre unverkennbar. Dies schon gibt Gewähr, daß Hindemiths »Lustige Oper« allen Prophezeihungen zum Trotz zum allermindesten durch ihr Eröffnungsstück weiterleben wird. Marcellus Schiffers breitgewalzter Sketch, die in vielem verunglückte Textgrundlage

Hindemiths, hätte jeden vom »Zeitgeist« getriebenen Komponisten zu einer »Jazz-Oper« angefeuert, die als Sensation, aber als die einer einzigen Saison, ihren bekannten »Siegeszug« angetreten hätte und dann verdientermaßen verschwunden wäre. Hindemith dagegen hat etwas geschrieben, was ihn über die Tagesproduktion gerade in diesem dem »Tage« und seinen Sensationen gewidmeten Stück hoch hinaushebt: statt Schiffers Neuigkeiten von 1929 hat er den Typus des Sensationellen komponiert. In einer Inszenierung, die es sich angelegen sein ließ, allen Zeitungsquatsch des letzten Finale einzeln im Lichtbild zu projizieren, wurde dies ganz deutlich. Man sah »Bernhard Shaw vom Haifisch gefressen« und »1000 Kinderwagen gestohlen«, aber wenn man hörte, so vernahm man nichts als den wirbligen, von jeder Einzelbezogenheit abgelösten Gedanken mit der anschließenden monotonen Kette inhaltlich gleichgültiger Begebenheiten: eine Apotheose, einen Rausch der Sensation, als Zusammenfassung einer ganzen Lustspieloper am ehesten der berühmten Schlußfuge »Tutto il mondo è burlo« in Verdis »Falstaff« vergleichbar. So auch ist unmittelbar vorher, in der vorletzten Szene, die größte und unheilbare Divergenz zwischen dem Textverfasser und Hindemith aufzuzeigen; der Komponist klammert sich mit aller Kraft an den einzigen über platten Ulk und robuste Satire hinausragenden Gedanken, der als solcher dem ganzen Spiel seinen Sinn zu geben vermöchte: den Chor, durch dessen Mund das zum Verzicht auf die Scheidung entschlossene Paar verurteilt wird, stets die »Abgestempelten«, die Neuigkeit vom Tage zu bleiben. Es mag nach Hindemiths Meinung eine besonders drastische Nuance sein, daß diese Szene bei den Worten: »Als solche (Handelsware) sind wir allerdings jetzt stark gefragt« ganz im Ritardando verklingend schließt: in Wirklichkeit ist die »Schicksalsverkündung« und die Ergebung in dieses Schicksal — wenn man bei dieser (wahrhaft dramatischen) Szene so große Worte gebrauchen will — in der Musik intuitiv erfaßt und folgerichtig vom Musiker bis zu ihrem Ende durchgeführt, während dem Librettisten die Puste, d. h. der Mut zur Ernsthaftigkeit noch während des kurzèn Intermezzos abhanden kam. Der Erfolg ist eine unverkennbare (nicht die einzige) Kluft zwischen Text und Musik in einer kleinen Einzelheit; durch sie erst — und dies rechtfertigt Hindemiths Verfahren — wird eine intuitive Geschlossenheit der ganzen Szene erreicht. Der Platz dieser vorletzten Szene im größeren Zusammenhang, besonders im Kontrast zur folgenden Schlußfuge, verlangt solche Geschlossenheit, wenn der Dialog zwischen der Menge und dem Scheidungspaar überhaupt einen Sinn haben und Wirkung üben soll. Hindemith hat sich also hier als echter Musikdramatiker in einem neuen und zugleich sehr alten Sinn erwiesen, indem er nicht die »Stelle«, sondern ihre tiefere Bedeutung in Musik umsetzte.



Versucht man eine historische Deutung von Hindemiths Opernschaffen, so läßt sich bei aller Verschiedenheit der Größenordnung und der geschichtlichen Situation am ehesten an Mozart anknüpfen. Die Stellung zum Kunstwerk der Oper ist bei ihm ähnlicher der vor 150 als vor 50 oder 75 Jahren, die Einheit des sinfonischen und des dramatischen Schaffens wiederhergestellt, der Sinn für knappe geschlossene Formen endgültig wiedergewonnen. Noch ist das Bühnenwerk nicht geschrieben, in dem er einen seiner musikalischen Begabung entsprechenden Text vertont und damit endgültig die Ausmaße seines Könnens bewiesen hätte. Aber folgende These kann vielleicht aus dem skizzierten Weg des Theatermusikers Hindemith abgeleitet werden: daß schon heute Werke persönlichster Prägung eine große Hoffnung für die Zukunft der Oper mit seinem Namen verknüpfen, die Hoffnung insbesondere, daß aus der Wiedergeburt der Musizieroper ein neuer, in seinen Umrissen schon heute festgelegter Typus der deutschen komischen Oper zu erstehen vermöchte.

DER KURS IN ERNST KRENEKS JÜNGSTEM SCHAFFEN

VON

SIEGFRIED GÜNTHER-BERLIN

Daß Komponisten häufiger eine bestimmte Gerichtetheit des Schaffens zeigen, seltener alles umfassen — diese Tatsache gilt auch für die führenden Köpfe der Moderne. Hier zeigt sich Hindemith wieder als eine Persönlichkeit, die alles eigentlich Dramatische ausschließt und bei der mehr gelegentlichen Berührung mit der Oper in reinen »Musikopern« den Sinn dieser Gattung von eigener Beanlagung aus umdeuten möchte. Kaminskis schöpferisches Werk etwa tut alles als im Religiösen, in einer ganz bestimmten geistigen Grundhaltung beschlossen auf, die vieles andere Musikalische schlechthin ausschaltet.

Von solcher klaren, zentralen Gebundenheit, aber auch von solcher Gerichtetheit auf ganz bestimmte Gattungen der Musik scheint das Schaffen Kreneks nicht erfüllt zu sein. Sehen wir einmal seine jüngsten Werke an, so steht da neben dem »Potpourri für Orchester«, opus 54, die Folge von »drei Gesängen für Bariton und Klavier«, opus 56, auf Goethesche Texte und die »Konzert-Arie (Monolog der Stella) für Sopran und Klavier«, opus 57. Es folgt an veröffentlichten Werken weiter als op. 58 die »Kleine Sinfonie«, op. 59 die »Zweite Sonate für Klavier«, op. 60 die »Große Oper in fünf Akten (acht Bildern) — Leben des Orest«, op. 62 das »Reisebuch aus den österreichischen Alpen — ein Liederzyklus« und schließlich als bisher letztes gedrucktes Werk als op. 64 die »Fiedellieder«. Dazwischen liegen noch »drei kleine

a cappella-Chöre« sowie ein »kleines, mehr studienartiges Stück für Klaviertrio«. Was bindet all diese Vielfältigkeit im Sinne eines einheitlich gerichteten Schaffens, ist sie überhaupt auf einen Generalnenner zu bringen?

Aber noch ein anderes läßt nicht so ohne weiteres die innere Einheit im Schaffen Kreneks sehen. Adolf Weißmann schrieb in seiner »Musik in der Weltkrise«*): »Krenek ist Willens- und Gehirnmensch, der alles Sinnliche in sich unterdrückt . . . Es gibt bei alledem auch tiefergreifende Momente innerhalb seiner Arbeiten, die zunächst entwicklungsgeschichtliche Bedeutung haben. Der Wille, der der Hand gebietet, hat bisher die Freude am Klang noch nicht aufkommen lassen.« Nun — das muß hier schon voraus genommen werden, — diese »tiefergreifenden Momente« haben sich seither an Ausdehnung stark gesteigert. Die »Freude am Klang« hat eine gewichtige Bedeutung erlangt. Damit zeigt sich neben dem Willen der Trieb, der musikantische Urtrieb als ein zweiter Motor der Gestaltung. Außerdem steht neben dem aus Affektbereichen gespeisten schaffenden Musiker bei Krenek der vom Intellekt her gelenkte, der reflektierende Schriftsteller, der aus einer stark philosophischen Einstellung heraus besonders zu den Dingen der Gegenwart, aber auch zu prinzipiellen künstlerischen Fragen Stellung nimmt und nicht zuletzt von hier aus die Richtung seines Schaffens willentlich zu beeinflussen sucht. So scheint seiner schöpferischen Persönlichkeit von Natur aus eine reichere Zahl von Fazetten angeschliffen, die Kraft und Erregung in den verschiedensten Möglichkeiten künstlerischen Formgestaltens ausstrahlen läßt, deren innere Einheit eben deshalb aber nicht ohne Schwierigkeit erschaubar ist.

Als beinahe programmatisch für sein Schaffen der letzten Zeit könnte man das »Potpourri für Orchester« ansehen. Hier steht — ganz dem Charakter der Gattung entsprechend — Feierlich-Ernstes neben Süffisantem und Zynischem. Volkstümliches Melos ist mit zuckenden und wackelnden Jazzmelodien benachbart; harte, kantige Rhythmik wird von weicher, aber eigenwilliger Linienführung abgelöst, die alles längere Beharren im metrischen Gleichmaß auflösen will. Das insgesamt aber bindet zur eigentlich künstlerischen Einheit der starke melodisch-polyphone Wille, der selbst die rein nachdenklichen Akkordepisoden durchdringt und die innerste Grundkraft dieses Formens ist. In der Reihe der Instrumentalwerke folgt die »Kleine Sinfonie«. Hier interessiert einmal der angestrebte Klang, der vom Jazzorchester Durchsichtigkeit und Sprödigkeit sucht. Bei den Streichern sind die Mittelstimmen, Bratschen und Celli, ausgespart. Ihre Funktion erschöpft sich in der Bildung zweier charakteristischer und vorwiegend gegensätzlicher Linien. Seltener sind die Geigen mehrfach geteilt zu reinen Klangwirkungen ausgenutzt. Oft dagegen gehen erste und zweite Violine im Unisono. Zu den Bläsern (2 Flöten, 3 Klarinetten, 2 Fagotte, 3 Trompeten, 2 Posaunen und Tuba), die wieder den füllenden, weichen Hörnerklang weglassen, treten

*) Verlag: Max Hesse, Berlin 1925, 2. Auflage, Seite 242.

neben Schlagzeug und Harfe noch Mandolinen, Gitarre und Banjos. Sie geben starke rhythmische Impulse, lassen Grundmetren schwingen und verleihen dem Orchester einen ungewohnten, zittrig silbernen, hellen und spröden, beinahe brüchigen Klang. Die Form der einzelnen Sätze ist durchdrungen von polyphon-linearen Kräften, die alle ihre Maße von sich her verschieben. Die pretiöse Thematik lockert das Ganze nicht nur im einzelnen auf, sondern greift auch auf die Satzanlage als Gesamtheit über. So tritt etwa eine Gruppe, die in der Exposition zwischen Haupt-und Seitensatz stand, bei der Reprise in die Stretta. Alle gewohnten Formabmessungen werden verschoben; ein freies Formspiel ruht auf einem konventionell gewordenen Schema, das hier aus seiner Erstarrung gelöst und frei ausgedeutet wird. Der dritte Satz baut ein Rondo im weitesten Sinne, arbeitet mit gegensätzlichen Themen und Rhythmen, stellt harte, gemeißelte Episoden neben Weiches, Nachdenkliches. Wohl sind Themenkomplexe umrissen, bei ihrer Wiederkehr aber eben ganz frei — tonal und in Richtung und Stärke der melodischen Energien — abgewandelt, so daß auch hier nur das Wesentliche, die Grundhaltung der Form: »Rondo« bleibt. Alles das eint ein scharfer rhythmischer Trieb, der von der Wahl der Instrumente bis zur Umreißung der Themen und ihrer Durchführung sich geltend macht. Ein ähnliches Bild zeigt die zweite Klaviersonate. Der erste Satz, dessen langsame Einleitung sich gleich in klanglichen Erscheinungen festhakt, strebt auch sonst mehr das akkordische Gefüge, wie es dem Instrument gemäß ist, an. Wieder allerdings ist das alles von melodischen Kräften durchschossen. Anders sucht dann »alla marcia, energico« in einem reinen Marsch mit Trio die rhythmischen Möglichkeiten des »Schlaginstrumentes« Klavier auszuwerten und stellt ihnen besinnliche akkordische Episoden in Hauptteil und Coda entgegen. Im letzten Satz schließlich folgen fugierten Ansätzen dann wieder energische rhythmische Antriebe. Sie sind bald stark mit Themenentwicklungen durchsetzt und suchen festere klangliche Gebilde, wie sie vorherrschender Rhythmus bevorzugt, in linear gelockerte umzuformen. Eine Synthese von triebhaftem Rhythmus und motivischem Wollen scheint in diesem Satz vor sich zu gehen.
Die ganze Fülle der Formungs- und Ausdrucksmöglichkeiten findet sich im »Leben des Orest«. Da steht musikalisch vom Jazz und der Vulgärmusik Assimiliertes neben pathetisch großem Opernstil, und eine realistische, jetztzeitige Sprache dient der Verdeutlichung eines Geschehens, das aus dem Bereich griechischer Hochklassik, aus historischer Distanz in lebendiges, gegenwärtiges Begebnis wieder verwandelt wird, um eine stärkere Selbstidentifikation des Zuschauers mit den charakteristischen, intensivierten Bühnenfiguren zu erreichen. Okkultes und Psychoanalytisches leuchten hinein, einer Zeit gemäß, in der all das mitten in seiner Popularisierung begriffen ist. Musikalisch und formal kommt Krenek von der stark illustrierenden Situationsmusik seines »Jonny« ab und setzt die in den drei

Einaktern bereits vorgezogene Linie fort. Der Weg führt nicht zur Gestalt der Musikoper, die Text und Drama verleugnet, um ihre eigenen Formen zu entwickeln, und so bewußt um das Problem »Oper« eigentlich herum geht. Krenek sucht und findet auch hier die Deckung zwischen musikalischem und dramatischen Ablauf, begreift letzteren als eine vom Musiker her erfühlte und konstruierte Kurve, der sich der musikalische Bau ohne weiteres anschmiegt. Als Grundzug des Werkes wirkt die außerordentlich starke musikalische Bindung, welche durch die widerstreitenden Elemente ihrer Sprache — um die Ausdruckskraft des Populären bereicherte Melodik, große pathetische Linienzüge und Linienüberschneidungen, bis ins Nichts zersetzte sensible Mehrstimmigkeit und von außerordentlichen rhythmischen Antrieben bewegte Akkordik — wohl erschwert, aber nicht unmöglich gemacht wurde. Bei alledem zeigt sich im »Leben des Orest« als typisch wieder diese ungewohnt reichhaltige Palette: Realismus und Mystik, Sachlichkeit und Pathetik, Alltagssprache und Zurücksinken ins Poetische bis zum symbolischen Urlaut, harte Gebrauchsmusik des Tages und beinahe romantisch zu nennender Stil der großen Oper: Gegensätze, die sich als Wille und Trieb ansprechen lassen, die ein schöpferisches Können zur Synthese einschmilzt, ohne die Frage gleichzeitig lösen zu dürfen, ob solche Vereinigung der krassen Gegensätze von der Masse der Aufnehmenden als konventionelle Einheit empfunden und angenommen wird.

Bei den Liedern suchen die »Drei Gesänge für Bariton und Klavier« das spielerisch Leichte der Goetheschen Texte durch eine Fülle von Madrigalismen zu fangen, eine Lockerung des festen Baues zu versuchen, primäre Synästhesien zahlreicher zu verwenden und so zu einem neuen Impressionismus zu gelangen. Er liegt freilich fernab von den verschwommenen Klangerlebnissen des ausgehenden 19. Jahrhunderts und will die Einheit von einer Fülle plastischer Einzelheiten, Kleingestaltungen her erreichen. Anders kommt der Liederzyklus »Reisebuch aus den österreichischen Alpen«. Hier ist die plastische Umformung einer Grundvorstellung meist das vereinheitlichende Moment, das den Verlauf jedes Stückes in beinahe Schubertisch zu nennender Manier zusammenhält. Eine monotone Figur, ein dem Leben abgelauschter Grundrhythmus, eine weit gespannte Melodik, der fortdauernde plötzliche Wechsel in der Gesamtfaktur geben den einzelnen Liedern die Geschlossenheit. Von dieser Basis der Gemeinsamkeit aus wird dann die Vielheit gefunden, die den zahlreichen Einzelzügen die Prägung gibt, aber doch dabei immer die plastische Rundung des Ganzen in den Vordergrund stellt. Die »Heimkehr«, das vorletzte Stück des Zyklus, sucht dann in der Tonart und dem beinahe notengetreuen Zitat der Ausreise dieser Liederfolge eine auch äußerlich wahrnehmbare Rundung zu geben. Und schließlich löst der »Epilog« das ganze Erlebnis in einen rein persönlichen und dabei völlig in expressionistische Unendlichkeit schweifenden Ausklang auf.

Die »Fiedellieder« suchen dann eine Haltung zwischen dem »Reisebuch« und den »Goetheliedern« zu gewinnen. Ihr im Instrumentalen so ganz gelockertes Wesen, wiederum aber ihre völlig aus dem Vokalen heraus empfundene Prägung der Singstimme gemahnen einmal an Hugo Wolfs Faktur, zum andern wieder an die weiten und so außerordentlich sensiblen Großbogen Schubertischer Melodik. Daß die Synthese zweier solcher Einzelzüge bei Krenek nicht einfach eine Unsumme, sondern eben eine völlig neue Gestalt, ein ganz andersartiges Erlebnis wird, erübrigt sich fast zu sagen.
Formal interessant, aber dabei musikalisch besonders wertvoll ist die »Konzert-Arie«. Hier ist der Komponist auf dem Wege, alte, scheinbar ganz im Konventionellen erstarrte Form mit eigenem Geist und Leben zu durchdringen. Gegenwärtiges ist hier mit Vergangenem eine starke Bindung eingegangen.
Das war von vornherein schon Bedingung bei der Reihe von köstlichen Volksliedern, die Krenek für das »Volksliederbuch für die Jugend« schrieb. Hier fordert die Haltung der Vorlage eine feinsinnige, jeweils andere Abwägung der Satzmittel, die dabei eben doch das Typische der modernen Fassung mit ihrer unendlich feinen, reizsamen Abstufung wiederum ausprägen sollte. Formt er so in einer klugen Beschränkung moderner Mittel eine ganze Reihe von Sätzen für eine oder mehrere Stimmen, mit Melodieinstrumenten, ohne Begleitung oder mit Klavier, so versucht er doch anderswo wieder seinen cantus firmus ganz stark von heute aus zu sehen. Das geschieht etwa in der Volksweise um 1807 »Schöner Augen schöne Strahlen« mit einem starken Einschuß von Chromatik und Alteration, die beide aus dem immanenten Trieb der Linien gefordert sind. Es läßt ihn bei der Melodie Wolkensteins »Ich fahr dahin« in eine G-Tonalität, die er am Anfang als Moll deutet, eine Fülle von tonartlichen Rückungen bringen, die dem Wesen der Vorlage, als aus einem uns heute wieder nicht mehr zu fremden, »schwebenden« Tonalitätsempfinden entsprossen, entgegenkommt. Und der ganze Satz scheint sich nur auf die klanglich prächtige Durchsetzung der G-dur-Tonika und ihrer vollständigen Kadenz hin zuzuspitzen: »Ich mein', es wird bald tagen«. Gerade diese Bearbeitungen legen anschaulich und übersichtlich den heutigen Entwicklungsstand Krenekscher Kunst dar.
Aber kehren wir auf das Problem des Anfangs zurück und fragen: auf welchen Generalnenner läßt sich diese Fülle von Erscheinungen bringen? In stilistischer Hinsicht sucht Krenek sich aus rein polyphon-linearer Konstruktivität zu lösen. Er stellt das Espressive, das aus dem Triebhaften, Affektiven stammende neben die willentliche, horizontal-konstruktive Formung. Die Lockerung der letzteren geschieht gleichzeitig durch die Einschmelzung der ebenfalls stark triebmäßigen rhythmischen Kräfte, die den Einschuß an Jazzelementen verfeinert, sublimiert zeigen. So kommt eine Polyphonie zustande, die beinahe mozartisch zu nennende Lockerheit des

Satzes aufweist, die zu den verzwicktesten, feinsten melodisch-harmonischen Gewichtsausgleichungen führt, wie sie vom stärkeren Verhaftetsein im Klang gefordert sind.
In formaler Hinsicht suchen die letzten Werke die überkommene Form in den Grundzügen zu wahren, sie aber weitgehend zu lockern, einmal vom Rhythmus heutiger Zeit, zum andern von den stark melodisch-linearen Strebekräften aus, die selbst in rein espressiven Strecken noch wirksam sind. Und Form wird dabei oft aus einer Reihe von einander folgenden gegensätzlichen Episoden, die weniger konstruktiv gebunden, als auf der Basis eines großen Empfindungsbogens unter dem Gesetz des Kontrastes miteinander verhaftet scheinen.
Schließlich ist die Stellung zu den aktuellen Fragen, die in das künstlerische Schaffen tief hineinspielen, bewußt und zielhaft, aber nicht rein experimentell. Krenek zeigt hier überall ein festes Verwachsensein mit der gesamten musikalischen Kulturfrage. Das rein soziologisch orientierte Formen fällt bei ihm weg. Überall spielen ästhetische Maßstäbe stark genug hinein, um Irrtümer solcher Art vermeiden zu lassen. So knüpft er auch, seinem ganzen Wesen scheinbar näherliegend, gar nicht mehr so sehr beim musikalischen Barock oder bei mittelalterlicher Polyphonie an. Viel entschiedener treten jetzt die Anregungen der Hochromantik heraus, die er aber doch wiederum benutzt, um eine Musik des ausschließlichen Willens aufzulockern und aus Einseitigkeiten herauszuführen. *Die Prägung eines neuen Impressionismus* — der nicht so sehr mit den ungeformten Elementen, als vielmehr mit einer Fülle scharf geprägter, gegensätzlicher Gestalten arbeitet — *die neue Beseelung des Musikalischen im Sinne einer neuen Romantik, die auch wieder vom Triebhaften her gespeist ist, das scheint die Linie zu sein, auf der sich Kreneks neuestes Schaffen bewegt.* Neben diese personal-stilistischen Eigenzüge tritt die allseitige Durchdringung des gesamten Gestaltens vom melodisch-linearen Impuls her, welche die Verbindungen zur Eigenart der ganzen Zeit aufweist. Die Beziehungen zum, aber auch die Trennungen vom Schaffen Hindemiths, Kaminskis, Weills u. a. werden damit klar.

KÜNSTLICHE STIMMEN

VON

ERNST KŘENEK-WIEN

Ein findiger Mensch ist, wie ich unlängst las, ich glaube in England, auf folgende Idee gekommen: Er ließ jemanden einen belanglosen Satz in eine Tonfilm-Aufnahmeapparatur sprechen. Auf dem Tonbildstreifen entstanden die vorschriftsmäßigen Lineamente, krauses Abbild des gesprochenen Wortes. Diese Hieroglyphen vergrößerte der erfinderische Kopf auf mi-
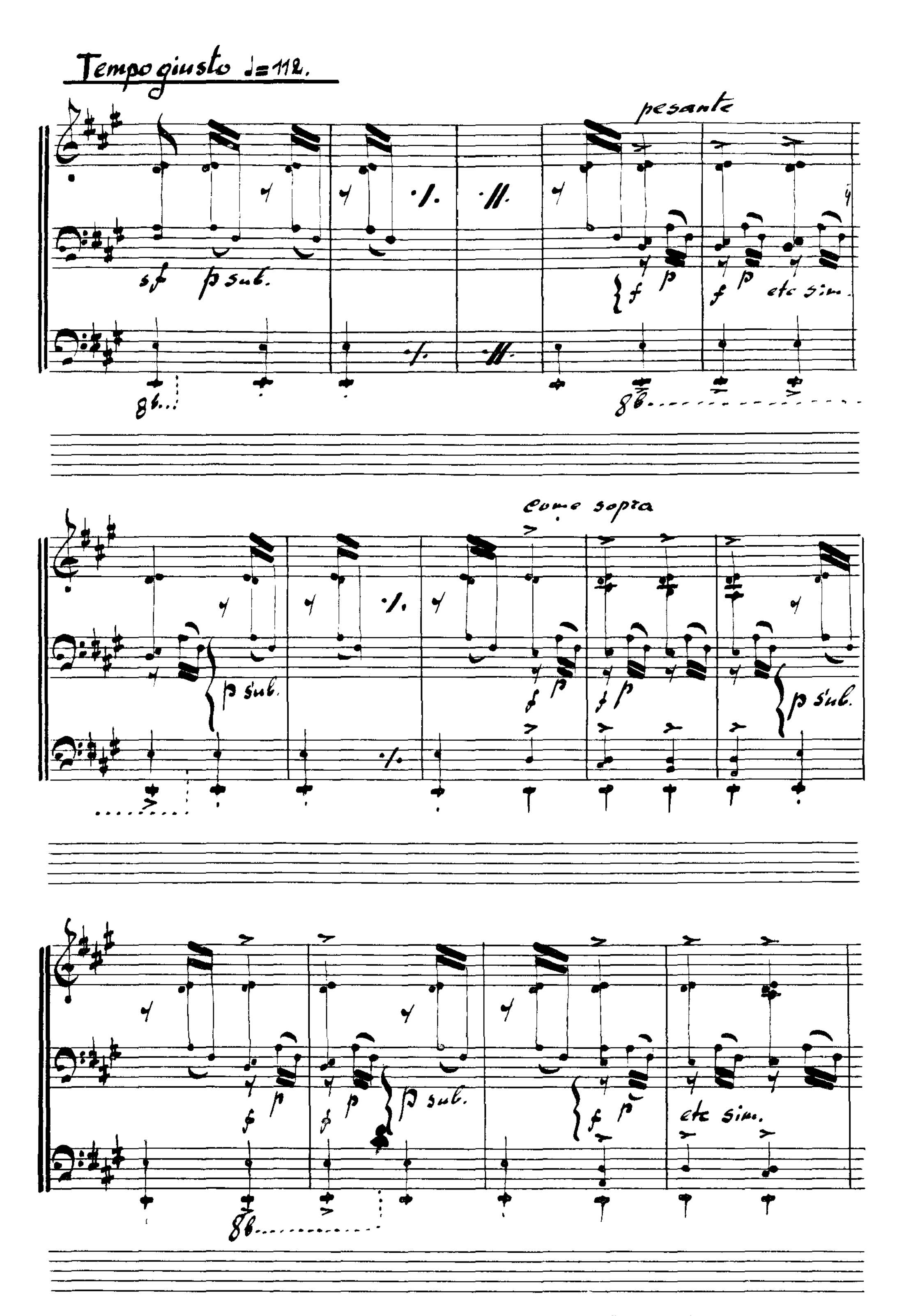


Nach dem Gemälde von J. E. Blanche

Zeichnung von Schleifer

Zeichnung von Paul Rosenberg

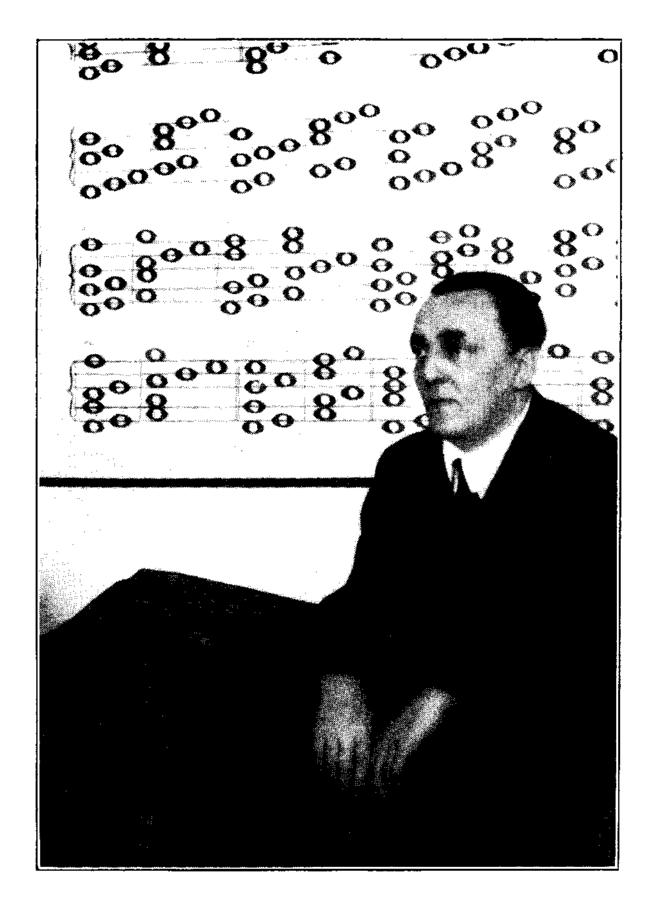
IGOR STRAWINSKIJ



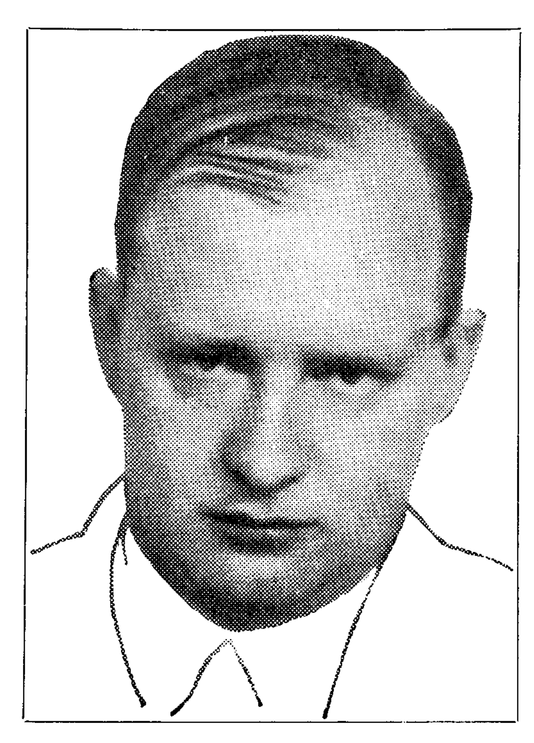
IGOR STRAWINSKIJ: »PETRUSCHKA«

Eine Seite aus dem vom Komponisten verfertigten Klavierauszug

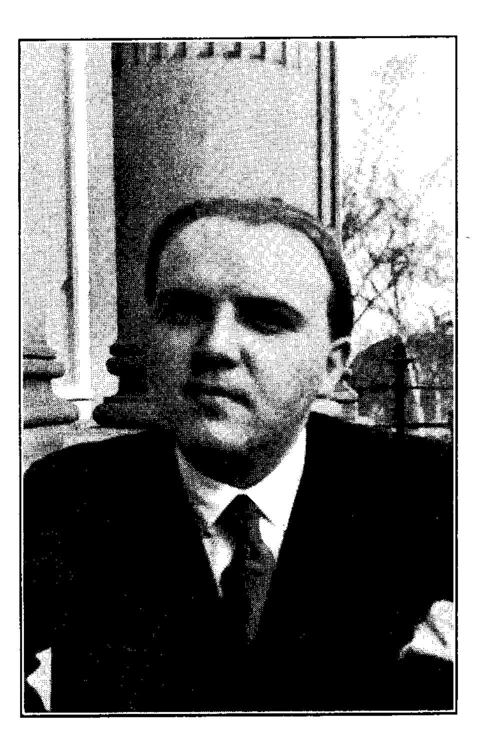
Mit Genehmigung des Russischen Musikverlags, Berlin
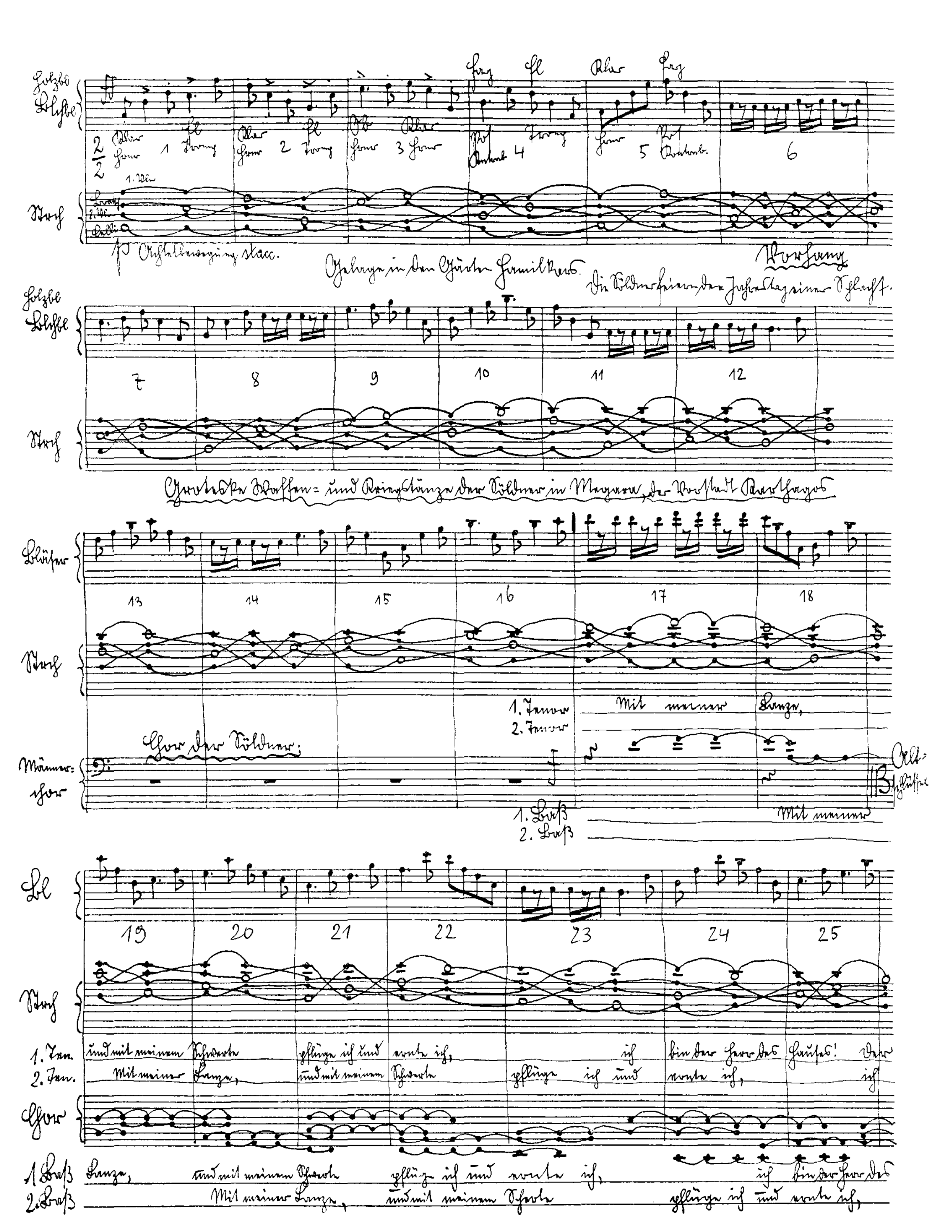


JOSEF MATTHIAS HAUER
vor seiner Tropentafel



PAUL HINDEMITH



ERNST KRENEK



JOSEF MATTHIAS HAUER: »SALAMBO«

(Beginn des ersten Bildes der Oper)

Partiturskizze in der Zwölftonschrift

nutiöse Art, so daß alle ihre Striche und Punkte, Krümmungen und Abweichungen, Verdickungen und Haarlinien in beachtenswerter Größe bequem vor ihm lagen. Nun analysierte er dieses Tonbild nach geeigneten Methoden und ging daran, es auf einem Filmstreifen nachzubilden. Es war noch recht umständlich und zeitraubend, doch hofft der Herr bestimmt, das nächste Mal schon rascher zu arbeiten. Also: dieser zweite Streifen wurde nicht mehr von einem lebenden Menschen besprochen, sondern nurmehr von einem stummen irgendwie bekritzelt. Das Experiment gelang, wie vorauszusehen war, durchaus. Bei hinlänglicher Geduld mußte es ja glücken, das Kurvengewirr, das die Stimme auf dem ersten Band hinterlassen hatte, getreulich nachzubilden. Wurde nun der zweite Streifen durch die Wiedergabemechanik getrieben, so wurden die von der Versuchsperson auf den ersten gesprochenen Worte genau so vernehmbar, mit dem nur ihr eigenen Timbre und allen Merkmalen ihres einmaligen Sprachlauts, wie sie auf jenen eingewirkt hatten.

Die Bedeutung des Experiments liegt auf der Hand und wurde in dem Bericht deutlich hervorgehoben: bei entsprechender Vervollkommnung des Verfahrens — an der zu zweifeln gewiß vermessen wäre — wird es möglich sein, jede beliebige Stimme auf künstlichem Wege zu erzeugen. Denn man muß natürlich nicht nur tatsächlich Laut und Bild gewordene Stimmen nachbilden, man kann auf Grund der so erworbenen Erfahrungen auch ganz neue konstruieren. Welch ungeahnte Perspektiven eröffnen sich! Wir müssen nicht mehr warten, bis es Gott gefällt, einen Caruso unter den Sterblichen hervorzubringen — man wird zum Tonmixer gehen und sich einen — was sage ich? tausend oder wie viel man lustig ist, bestellen. Aber selbst Caruso hatte gewiß Schwächen — das kommt jetzt durch die Kurvenanalyse sicher erst richtig heraus. Die dummen Menschen, die ihn damals bewunderten, hatten das nur übersehen, geblufft von der Wirkung seiner sogenannten Persönlichkeit. Wir werden die Fehler des Weltschöpfers jetzt korrigieren, mit Strichen und Punkten werden wir dem heiligen Geist beweisen, daß er ein veralteter Pfuscher ist, weil er sich noch immer auf individuelle Handarbeit kapriziert. Was ist schon Persönlichkeit? Ein Zufall, ein lächerliches Eintagsgebilde, bedroht von den abscheulichen Reaktionen seiner fehlerhaften Nerven, auf unkontrollierbare Weise zu wirken versuchend, ein überwundener Standpunkt. Und vollends die Stimme: bisher gebunden an des Menschen Geist, aber abhängig von tausend Imponderabilien, von sichtbaren und unsichtbaren Feinden belauert, sein geheimnisvollster und dabei rückhaltlosester Ausdruck, die werden wir jetzt mit ein paar wohlgezielten Pinselstrichen auf dem laufenden Band herstellen, unzerreißbar, unempfindlich, feuersicher, stets betriebsbereit, rationell, gegen bequeme Teilzahlungen zu beziehen. Was brauchen wir dazu die Natur, die sich so viel Zeit läßt, wie wir uns in dem kurzen Leben gar nicht vertreiben können? Wer aber wird der

Schöpfer dieses Ausdrucks sein, dessen Urheber übersprungen werden? War es bisher eines Menschen Lust und Qual, eines langen oder kurzen Lebens reinste Essenz, der Inbegriff seines Wesens und Wollens, was aus seiner Stimme einzigem Laut sprach, verwehend mit dem Augenblick und doch sich eingrabend in die Seele der Hörenden, wie muß da der Demiurg aussehen, der solchen Erlebens Frucht in einem Federstrich vorausnehmen, der Welten schaffen könnte, in denen der Atem Gottes vom Ursprung her lebendig sein müßte, ohne daß sie den Ursprung erlebt hätten?
Dem Dichter war das Höchste gegeben, das der Mensch erreichen kann, und er schuf geistige Welten — und dieser soll Natur selbst hervorbringen? Ach, er sieht aus wie ein Installateur, und mit ein paar Tabellen und einigen blitzblanken Apparaten schwindelt er sich um das Problem des Homunkulus herum und fabriziert Stimmen, so viel ihr wollt. Ein anderer Deukalion, braucht er keine Drachenzähne, ein paar Zahnräder genügen, nicht um geharnischte Männer, die die Giftgasepoche ja auch nicht braucht, aber einen gespenstischen Chor von Ungeborenen in die grauenvolle Welt zu setzen. Gott wird abgebaut; er ist arbeitslos geworden und geht zum Teufel, der die rationalisierte Schöpfung längst geholt hat, in der die Menschen taubstumm geworden sind, seit ihnen die Apparate das Wort aus Mund und Ohr genommen haben, seit das schwingende Stimmband durch das laufende Filmband ersetzt wurde, diesen Saturnring, mit dem Satan die Erde in Fesseln geschlagen hat.

DREIGROSCHEN-EPIGONEN

VON

ALFRED BARESEL-LEIPZIG

Hier wird gezeigt, Damen und Herren, der Aufstieg und Fall der Dreigroschen-Männer. Erst sagten sie, die Musik müsse aus der dienenden Stellung, die ihr Richard Wagner im Drama angewiesen habe, wieder befreit werden. Sie verschanzten sich in Mahagonny und beschossen Bayreuth. Sie verloren in jedem Falle, doch sie hatten was davon. Ihre Vasallen aber — tja, die müssen sich nun einfach hinlegen, wenn der Schauspieldirektor über sie kommt! Denn wie man sich bettet, so liegt man. Und es deckt einen keiner, kein Kapellmeister, kein Sänger, kein Opernregisseur, kein Musikkritiker.
So sieht die *Befreiung der Musik aus der dienenden Stellung im Drama* aus: als Karol Rathaus mit seiner Partitur zu Döblins »Ehe« anrückte, standen neben ersten Schauspielkräften der Leipziger Bühne nicht viel mehr als einige Aushilfsmusiker von der Börse bereit, und der Schauspieldirektor

spitzte den Blaustift in Richtung auf die Partitur. Es gab Krach, und die Leipziger Uraufführung mußte verschoben werden. Wer trägt die Schuld? Wer anders als der *Dreigroschen-Stil?*

Und nun streiten sich die Leut' herum, wer diesen neuen Stil, der unheimlich Schule gemacht hat, denn eigentlich erfunden habe? Vor der Aufführung von Döblins »Ehe« an der Berliner Volksbühne erhoben sowohl Piscator wie Brecht Anspruch auf die stilistische Autorschaft: die Einführung des »Sprechers« stamme von Piscator, der dramaturgische Aufriß von Brecht, und beides nicht von Döblin. (Vom Musiker redet niemand mehr.)

Uns Musikern mag es auch gleich sein, wer die Sache erfunden hat. Wir wissen nur das eine: die Einführung des Sprechers bedeutet für »aufgeklärte Menschen« *Abschaffung des Opern-Rezitativs;* etwa mit der Devise des vulgären Musikignoranten: »Mensch, quatsch keene Oper!« Und das von Schauspielern gesungene Chanson bedeutet *Ersatz für die Opernarie.* Und der »dramaturgische Aufriß« hat das eben erst verdeckte Orchester nicht nur wieder vor, sondern jetzt *auf* die Rampe geholt. Damit die Zuschauer etwas zu gucken haben, falls die Szene lahm wird, etwa mit der Devise: »Ei, die scheene Musi!« Und was früher Opernchor hieß, das nennt sich jetzt *Comedian* Harmonists.

Nichts gegen die Dreigroschenoper. Sie war für die Musiker ein famos gemachter Aufklärungstonfilm, der ihnen (wieder einmal) zeigte: »Ihr seid Esoteriker geworden, viele Leute aus dem Volke haben nichts von eurer hohen Opernkunst!« *Wie* es zu machen sei, daß diese Leute etwas von der Oper hätten, wurde allerdings bisher nicht gezeigt. Zwar streben nun einige Komponisten an Simplizität ihrer Tonsprache etwa dem Niveau eines Bandoniumklubs zu, aber *Volksopern* sind immer noch Freischütz, Troubadour, wie man sich an jeder Theaterkasse sagen lassen kann!

Die Dreigroschenoper hat also bisher keine Erfüllung gezeitigt, wohl aber ein *Epigonentum,* das aus lauter Mißverständnissen besteht. Die typisierenden Figuren dieses Aufklärungsfilms erhielten Allgemeingültigkeit, die Verbrecherkönige, Huren und Bettler wurden Selbstzweck auf der Bühne, Unterhaltungsmoment! D'Alberts »Schwarze Orchidee« kam, Wilckens und Wille schufen ihre »Karussellfahrt« der rotierenden Bordellszenen, Gronostay schieb über sein Hörspiel von vornherein »Mord«, und Weill selber erneuerte im »Berliner Requiem« jene Leiche, die immer schon im Landwehrkanal schwamm usw. usw.

Zusehends wurde unappetitlicher, was mit Musik zusammenhing, »Tempo der Zeit« und »Soziologie« waren die Schlagwörter, welche die Angelegenheit decken sollten. Man wollte für's Volk schreiben, aber erreichte immer wieder nur das Parkett; ließ die »feinen Herren«, die »abends einen Gin mit etwas Pfeffer wünschen«, angenehm-gruselige Blicke in die Welt des Elends tun.

Wenn nun Döblins »Ehe« die Figuren des Elends endlich wieder der Rummelplatzsphäre entzog und sie mit anklägerischem Ernst auf die Bühne stellte, und wenn der Musiker ein paar Rühr- und Marschier-Walzen für den Dreigroschenautomaten dazu schreiben durfte und dies geschickt und gut machte, so ist deshalb aus diesem Musiker noch lange kein »maestro della rivoluzione« geworden. Solchen Ruhmestitel des jungen Verdi, der *wirklich* ein Volksmusiker war, wird der Dreigroschenepigone nie und nimmer erwerben können. Denn das Dreigroschenschema hat ihn jeder Anteilnahme an der Stoffgestaltung enthoben. Er muß dankbar sein, wenn er dem Dichter ein paar Musiknummern liefern darf!
Oft genug war die Musik der Dreigroschenepigonen lediglich *Vorspann für schlecht ziehende Schauspiele.* Sie darf sich rühmen, sich bewährt zu haben! Selbst ein so schwaches Stück wie Georg Kaisers »Zwei Krawatten« (und wie viele andere!) haben Songs und Chorfinales über die Bühnen geschleppt.
Die *Ehe des Dichters mit Frau Musica* war höchstens für Leute wie Wagner und Verdi ein Problem, für die Dreigroschenepigonen nicht. Hier das neue Hochzeitslied:

»Als sie drin standen vor dem Standesamt,
wußte er nicht, woher ihr Brautkleid stammt —
(ob von Piscator oder Brecht?)
Ein Dichter sagte neulich mir:
‚Mir genügt ein kleiner Teil von ihr!'
(So ist's recht!)«

(Frei nach Brechts Dreigroschensong)

SICHERUNG DES LEIPZIGER GEWANDHAUSES FÜR DIE JUBILÄUMS-SPIELZEIT

Die sich ständig verschärfende Wirtschaftskrisis der letzten Monate hat nicht nur auf die städtischen und Staatstheater ihre beträchtliche Rückwirkung gezeitigt, sondern hat auch manches seit vielen Jahrzehnten bestehende private Konzertinstitut in ernsthafte Existenzgefahr gebracht. Leider befindet sich unter diesen notleidenden privaten Konzertinstituten auch das Leipziger Gewandhaus, das älteste »bürgerliche Konzert« Deutschlands. Sein Schicksal wird die Musikfreunde aller Welt um so lebhafter interessieren, als das Gewandhaus im kommenden Herbst die Feier seines 150 jährigen Bestehens festlich begehen will. Nach monatelangen schwierigen Verhandlungen ist es nun endlich gelungen, das Gewandhaus wenigstens für diese Jubiläumsspielzeit sicherzustellen.
Man hatte zunächst gehofft, diese Sicherstellung durch ein engeres *Zusammenarbeiten des Gewandhauses mit der mitteldeutschen Rundfunk A.-G.* zu erreichen. Es hat sich aber gezeigt, daß sich solch einem Zusammenarbeiten schier unüberwindliche Schwierigkeiten entgegenstellen. Die mehrfach angeregte Verwendung des Gewandhaus-Gebäudes für die Zwecke des Rundfunks ist nicht möglich, ohne daß im Gewandhaus beträchtliche bauliche Veränderungen vorgenommen werden, die den Charakter des altehrwürdigen

Instituts von Grund auf ändern, ja in der weiteren Durchführung dessen Eigenart schließlich ganz aufheben würden.

Ein anderer im Laufe der Verhandlungen aufgetauchter Plan, etwa nach dem Vorbild Hamburgs das Gewandhaus und den Rundfunk mit einem einheitlichen Orchester zu versorgen, während das städtische Orchester nur noch im Operndienst beschäftigt werden sollte, läßt sich gleichfalls unmöglich durchführen. Ganz abgesehen davon, daß das private Leipziger Sinfonie-Orchester trotz aller an ihm von Musikern wie *Scherchen*, *Szendrei* und *Schuricht* geleisteten Erziehungsarbeit noch nicht restlos allen Aufgaben des großen Sinfonie-Konzerts gewachsen ist, besteht zwischen dem städtischen Orchester und dem Gewandhaus eine so enge im Laufe von Jahrhunderten gefestigte Verbindung, daß deren Auflösung geradezu einer Revolution im Leipziger Musikleben gleichkommen würde. Eine solche Lösung würde auch für die Stadt Leipzig die allergrößten Schwierigkeiten mit sich bringen, da ja dann für das städtische Orchester, das zu seinem größten Teil Beamteneigenschaften besitzt, überhaupt keine ausreichende Beschäftigung vorhanden wäre. Der Bestand des Orchesters ist für ein reines Opern-Orchester ganz wesentlich zu hoch.

So wird denn also der Plan einer Orchesterverschmelzung vorläufig nur in der Stille weiter verfolgt werden, und für den kommenden Jubiläumswinter des Gewandhauses spielt in jedem Fall noch das Leipziger Stadtorchester alle Konzerte. Um eine *Reduktion der Preise* zu ermöglichen, wird die *Zahl* der Konzerte im Anrecht von zwanzig auf sechzehn *herabgesetzt* werden, so daß also in einer Serie nur acht Konzerte vereinigt sind. Es ist wohl zu hoffen, daß die Zahl der Abonnenten unter diesen Voraussetzungen wesentlich wachsen wird, so daß das Gewandhaus, das zur Zeit ohne alle wirtschaftliche Reserven arbeitet, den Winter ohne Defizit übersteht. Aber auch für den Fall eines solchen Defizits ist dem Gewandhaus nunmehr von seiten der Stadt die bindende Zusicherung gegeben worden, daß die Spielzeit trotzdem in der geplanten festlichen Form zu Ende geführt werden kann. Sollte inzwischen doch noch auf irgendeine Weise eine Vereinbarung mit dem Rundfunk zustande kommen, so würde das die Lage des Gewandhauses selbstverständlich wesentlich verbessern, doch ist heute das Gewandhaus von einer solchen Unterstützung des Rundfunks nicht mehr so abhängig, wie es noch vor einigen Wochen den Anschein hatte.

Daß eine solche Regelung schließlich möglich wurde, ist zu einem ganz erheblichen Teil dem großzügigen Entgegenkommen *Bruno Walters* zu danken. Dieser Künstler, der für die Eigenart des Leipziger Gewandhauses ein tieferes Verständnis hat als wohl irgendein anderer deutscher Dirigent, hat sich dem Gewandhaus für das nächste Jahr auch ohne festere vertragliche Bindung zur Verfügung gestellt, obwohl er dadurch eine große Reihe auswärtiger ihm angetragener Engagements ablehnen muß. Den Dank für diese prachtvolle Treue dem Institut gegenüber konnte Walter im letzten Gewandhauskonzert dieses Winters entgegennehmen, wo ihm am Schluss der Neunten Sinfonie Beethovens unaufhörliche, von wirklicher Herzlichkeit getragene Kundgebungen bereitet wurden. Es ist in der Tat ein unschätzbares Glück für das Gewandhaus, daß ihm gerade in dieser kritischen Zeit ein Künstler von so hohem Verantwortungsgefühl dem Institut gegenüber zur Verfügung steht.

So sehr man sich aber über diese Lösung, die zunächst einmal den Jubiläumswinter des Gewandhauses sicherstellt, freuen wird, so klar muß man sich auf der anderen Seite darüber sein, daß es sich hier nur um eine *Zwischenlösung* handeln kann. Es ist ganz außer Frage, daß die dauernde Sicherheit des Gewandhauses nur durch *langfristige Verträge* erreicht werden kann, die dem Institut die Benutzung des Stadtorchesters zu erträglichen Bedingungen garantieren. Es wird gut tun, daran zu erinnern, daß der jetzt zwischen Gewandhaus und Stadt in Kraft befindliche Vertrag über die Überlassung des städtischen Orchesters an das Gewandhaus aus einer Zeit stammt, in der in Leipzig eine starke Linksmehrheit an der Regierung war. Es kann kein Zweifel darüber bestehen, daß von einem so zusammengesetzten Stadtparlament dem Gewandhaus eine über Gebühr gepfefferte Rechnung für das Stadtorchester aufgemacht wurde. Der jetzt in Geltung befindliche Vertrag stellt bei Licht besehen nichts anderes dar als eine Geldstrafe für die verhaßte »Bourgeoisie« dafür, daß es überhaupt noch ein Gewandhaus gibt. Dieser radikale Standpunkt ist heute unter keinen Umständen mehr aufrecht zu erhalten, nachdem das Gewandhaus in einer ganzen Reihe feierlicher Erklärungen versichert hat, daß das Gebäude *allen* ernsten künstlerischen Zwecken dienen

soll. Besonders ist die Gewandhausdirektion bereit, in enger Zusammenarbeit mit der Stadt die Zahl der Konzerte für die Arbeiterschaft beträchtlich zu erhöhen, so daß also dann auch Minderbemittelte das Gewandhaus mit einer gewissen Regelmäßigkeit zu besuchen in der Lage wären. Wenn diese Pläne sich verwirklichen lassen, so dürfte sich der Gesamtetat des ältesten Konzertinstituts Deutschlands ohne Mühe und ernsthafte Schwierigkeiten so darstellen, daß mit einer Stabilisierung auch bei Anhalten der gegenwärtigen wirtschaftlichen Depression gerechnet werden könnte. Es wird die nächste Aufgabe der Beteiligten sein, den Vertrag zwischen Gewandhaus und Stadt in diesem Sinne zu erneuern. Erst wenn das geschehen ist, können wir uns der Sicherung des kommenden Jubiläumswinters recht erfreuen.

Adolf Aber

* URAUFFÜHRUNGEN *

UMBERTO GIORDANO: MADAME SANS-GENE (Stadttheater Breslau)

Die schon ältere Oper kam hier zur sehr erfolgreichen deutschen Uraufführung. Das unterhaltsame Werk, dessen Libretto Renato Simoni in geschickter Anlehnung an die bekannte Anekdoten-Komödie Sardous verfaßt hat, ist schon 1916 an der Metropolitan Opera in New York von Toscanini aus der Taufe gehoben worden. Ganz frei vom veristischen Pathos seiner tragischen Opern voltigiert der Komponist über alle Hindernisse des auf kecke Pointen eingestellten Textes elegant hinweg. In der Hauptsache widmet er sich dem ariosen Rezitativ, das er mit blendender Orchester-Technik reizvoll untermalt. Für den zweiten Akt erfand er einige wundernette Buffonummern, freilich auch ein etwas banales Liebesduett der ungenierten Marschallin und ihres tapferen Haudegens von Gemahl. Auch seinen erst im Schlußakt erscheinenden Napoleon bringt Giordano mit kaiserlichen Ehren über die ihm von Madame Sans-Gêne präsentierte, vergilbte Wäscherechnung hinweg. Dann aber kommt noch eine heftige Eifersuchts-Kanonade Napoleons gegen den das Schlafzimmer der Kaiserin nächtlicherweile umschleichenden Österreicher Neipperg, und hier drückt sich der Gewaltige nicht viel bedeutsamer aus, als andere viel weniger notable Baritonisten unter ähnlichen Umständen. Dieser letzte Auftritt ist wohl der musikalisch schwächste der sonst von Giordano mit scharmanter Virtuosität durchillustrierten Oper. *Schmidt-Belden* saß am Pult, *Werner Jacob* lenkte das bunte Spiel. Die Titelrolle wurde von *Erika Darbow* bravourös gesungen, aber nicht ohne manche allzu drastische Übertreibungen gespielt. Ihr Marschall war *Rudolf Streletz*, der gegenüber italienischen Hochkantilenen manchmal in Nöte gerät. *Karl Rudow* gab selbstsicher den Kaiser der Franzosen. *Erich Freund.*

JENÖ HUBAY: DIE MASKE (Königl. Opernhaus Budapest)

Diese Oper in drei Aufzügen, Text von *Rudolf Lothar* und *Alexander Goth*, wurde am 26. Februar 1931 uraufgeführt. Der illustre Komponist nimmt im Musikleben Ungarns einen ganz außergewöhnlichen Platz ein. Er hat dem Ungarntum in der Musik nicht nur durch seine glänzende Konzertlaufbahn, durch seine wirkungsvollen Violinkompositionen und durch seine weltberühmte pädagogische Tätigkeit, sondern als Leiter der Landeshochschule für Musik in Budapest auch auf gesellschaftlichem und sozialem Gebiet unvergängliche Dienste geleistet. So sah man auch diesmal seiner Opernpremiere mit gesteigertem — und gerechtfertigtem — Interesse entgegen. Die Maske, von zwei Zwillingsschwestern getragen, gibt Veranlassung dazu, daß der Held, ein französischer Offizier, nicht weiß, wer ihm von den beiden Schwestern in einer heißen Karnevalsnacht angehört hat. Später erzählt er sein Abenteuer im Offizierskasino zu Algier, der ebenfalls gegenwärtige Mann der betreffenden, inzwischen ihm angetrauten Dame will Gewißheit haben, ob es seine Frau oder Schwägerin war, fordert den Verführer, fällt ihn im Duell und erzwingt von seiner Frau das Geheimnis ihrer Liebe. Der ungewöhnliche Liebeskonflikt des Dramas

und die südliche Szenerie geben dem Komponisten Veranlassung, eine reiche musikalische Illustration zu schaffen. Dem Romantiker liegen die lyrischen Teile am besten, die er mit echter Musizierfreudigkeit ausbeutet. Die mit kundiger Hand instrumentierte Partitur »klingt« überall. Die Damen *Elisabeth Bodó* und *Luise Szabó* in den zwei weiblichen Hauptrollen und Herr *Halmos* in der männlichen boten ihr Bestes, Herr *Fleischer* dirigierte die Aufführung mit großem Schwung, für die gelungene Regie zeichnete *L. Markus*, und *Gustav Oláh* stellte prachtvolle ausländische Bilder auf die Bühne.

E. J. Kerntler

EMMANUEL CHABRIER: DER KÖNIG WIDER WILLEN (Stadttheater Hamburg)

Zeitkonstellationen, wirtschaftliche Momente bestimmen jetzt viele Bühnenleiter, ihr Augenmerk wieder stärker auf die komische Opernkunst zu richten. Man liebt es heute, Griffe in die Vergangenheit zu tun: man will die Möglichkeiten ausnützen, vielleicht einen »Treffer« zu erhalten, und man hat den Optimismus, daß sich irgendein vergessenes oder übersehenes Werk heute, unter neuem Aspekt des Geschmacks, wieder erneute Sympathien und aufnahmebereite Ohren zu erringen vermag. Im Schauspiel beschäftigt man sich viel mit dem französischen Lustspiel; es liegt also nahe, auch einmal in der Oper nach Frankreich, dem Land des Witzes und des lächelnden Gefühls, Ausschau zu halten. So versuchte es *Leopold Sachse*, der der ausländischen Oper am Hamburger Stadttheater fast zu viel Aufmerksamkeit widmet, einmal ein Werk von Emmanuel *Chabrier* neu zu beleben, die komische Oper »Der König wider Willen«, die vor zwei Jahren, wie man sagt, in Paris einen großen »Renaissance«-Erfolg hatte. Was in Paris ein Erfolg ist, braucht es freilich noch nicht für Deutschland zu sein. Im Ausland ist Chabrier, ein Zeitgenosse Massenets und Saint-Saëns', der ungefähr in der Mitte zwischen diesen beiden Komponisten steht, durch seine wagnerisierende Oper »Gwendoline« bekannt geworden; der Buffo-Komponist, der, wandlungsfähig, sogar zwei Operetten und die einst viel gespielte feurige spanische Rhapsodie »Espana« schrieb, blieb fast unbeachtet. Chabrier dokumentiert sich — historisch gesehen — als kräftige Begabung, mit hübschen Einfällen und manchen aparten, echt französischen Wendungen, aber er bewegt sich nicht ausgeglichen genug zwischen dem kleinen und feinen Format der gallischen »operetta« und semi-seria-Elementen mit Finales à la Meyerbeer, so daß sich ein richtiges Buffo-Vergnügen, wie wir es heute wünschen — man denke an Poulenc oder Ibert — nicht einstellen will. So blieb es eine etwas antiquierte Angelegenheit; es trug dazu bei, daß die Aufführung mit *Egon Pollak* am Pult, den Herren *Degler* (König), *Kötter* (Naupis), *Siegel* (Herzog von Fritelli), den Damen *Wulf* (Minka) und *Hussa* (Aledina) als Darstellern, mit Dehnungen des dramatischen Ablaufes (zu viel gesprochener Dialog!) im Grundtempo zu schwerflüssig gehalten war. Der Beifall war nicht allzu stark, aber freundlich.

Max Broesike-Schoen

LADOMIR ROZYCKI: DIE TEUFELSMÜHLE (Opernhaus Posen)

Der preisgekrönte Rozycki ist in Mannheim, Stuttgart, Bremen, Breslau mit »Eros und Psyche« aufgeführt worden. Ein neuer Erfolg stellt sich ein: unter Urbanowicz' szenischer und Wojciechowskis musikalischer Leitung wurde in Posen »Die Teufelsmühle« uraufgeführt, eine ganz auf Aktualität gestellte Oper, die den Titel symbolisch führt. Der Wirrwarr der Zeit, die die Menschen durch das Tempo, Radio, den Rekordwahn, die Schönheitskonkurrenzen, die Atonalität in der Musik irritiert, wird Gegenstand kritischer Betrachtung. Eine Handlung ist eingewoben, die zu dem Filmsujet des Librettos (Léon) paßt: der Flieger Allan überquert den Ozean, gewinnt den Preis, und Arjana, die er als Blumenmädchen aus den Händen der Apachen rettete, die aber wieder in die »Unterwelt« zurückkehrte, avanciert von der Schönheitskönigin endlich zur Hollywooder Filmdiva. *Sofia Fedyczkowska*, Polens phänomenalste Sängerin, gibt der Rolle das große Format durch die Einzigartigkeit ihrer Gesangskunst. Maj, Drabik und Zathey, auch Sendecki und die Tylweska beweisen ihre Künstlerschaft. — Rozyckis Musik ist wieder melosgefüllt, sehr dem Jazz ergeben, aber immer inspiriert in schöner, flüssiger Melodie. Originellste Szene des achtbildrigen Werkes natürlich der Akt des Ozeanfluges. *Gerhard Krause*

* DAS MUSIKLEBEN DER GEGENWART *

BERLIN

OPER

Die Kroll-Oper ist ernsthaft bemüht, sich einen guten Abgang zu sichern. Einer ganzen Reihe vorzüglicher Erstaufführungen und Neueinstudierungen während des letzten Jahres, die sowohl für die Musiker, wie auch für das große Publikum Bedeutung hatten, fügte sie letzthin ein Werk hinzu, das zum populären Schlager einer ganzen Saison sich auswachsen könnte, nämlich *Offenbachs* »*Perichole*«. Diese in zwei Fassungen von 1869 und 1874 existierende Operette ist zur Zeit, wenigstens in Berlin, so gut wie völlig unbekannt gewesen. *Karl Kraus*, der streitbare und temperamentvolle Wiener Schriftsteller und Kritiker, seit Jahren schon auf Offenbach eingestellt wie nur wenige Zeitgenossen, hat es unternommen, auch »Perichole«, was den deutschen Text angeht, zu erneuern und zu der Höhe eines literarischen Kunstwerks zu erheben. Er hat dabei keine Mühe gescheut und hat an die leichtgefügte, possenhafte Handlung eine Sorgfalt der Sprachbehandlung gesetzt, die sicherlich sehr lobenswert ist, wennschon sie bisweilen wie eine Parodie der Parodie anmutet, die bei der anmutigen Frechheit dieses Stückes kaum dringend geboten erscheint. Wie dem auch sei, man nimmt diese literarische Stilübung mit Anerkennung ihrer Werte hin, ohne indessen zu vergessen, daß nicht an ihr der Erfolg des Stückes hängt, sondern an *Offenbachs* Musik, die nach mehr als sechs Jahrzehnten frisch erscheint und auch den Menschen von anno 1931 noch immer unbändiges Vergnügen bereiten kann, selbst wenn die Reime nicht ganz so rein, die Worte nicht ganz so gewählt wären wie bei Karl Kraus. Man erfreut sich dieser spritzigen, beweglichen, sprühenden und, wo es darauf ankommt, auch gefühlvollen Musik noch immer, trotzdem die Handlung, auf die Korruption des zweiten Kaiserreichs in Paris parodistisch gemünzt, heute uns keineswegs mehr aktuell erscheint, ihre eigentlichen Pointen eingebüßt hat, und nur als possierliches, amüsantes Theaterstück an sich, als eine Art beziehungsloser, absoluter Operettenkomödie sich auswirken kann. Die Aufführung war mit großer Sorgfalt vorbereitet. Für die musikalisch einwandfreie Wiedergabe bürgte die Autorität des ausgezeichneten Musikers *Fritz Zweig* am Dirigentenpult. Auf der Bühne gab es eine Fülle von trefflichen schauspielerischen Leistungen, wennschon kaum gesangliche Darbietungen von hohem Rang. Die Hauptrolle, die kecke, kluge und lebenslustige Straßensängerin Perichole gab *Maria Elsner*, auf der Berliner Opernbühne bisher kaum bekannt, mit drolliger Komik, die allerdings mehr an die Taufe mit Spreewasser gemahnte, als an Pariserischen Charme. Von ihrem Singen ist vorläufig viel Aufhebens kaum zu machen. Ihr Partner *Erik Wirl* sekundiert ihr mit wirkungsvoller Theatralik, die in der Liebe, der Eifersucht und im Rausch sich gleichermaßen bewährt. *Leo Reuß* ist ein echter Operettenkönig von Wienerischem Geblüt, als Sänger jedoch alles eher als königlich. Sehr drollig und parodistisch charakterisierend als Kammerherr und Gouverneur *Leopold Hainisch* und *Gerhard Witting*. Ein übermütiges Terzett ewig lachender Schenkmamsells: *Irene Eisinger*, *Else Ruziczka*, *Sophie Oevrevik*. Als einziger Insasse des von *Theo Otto* sehr spaßhaft ausgestatteten Gefängnisses für renitente Ehemänner der vizeköniglichen Geliebten hatte *Friedrich Gnasz* eine überaus gelungene Maske gemacht. *Hans Hinrichs* Inszenierung hatte flottes Tempo und war von lustigen Regieeinfällen belebt. Das Publikum amüsierte sich köstlich und bereitete Perichole einen lauten, herzlichen und unbestreitbaren Erfolg. *Hugo Leichtentritt*

KONZERTE

Orchester-Konzerte

Furtwängler und Bruno Walter haben die Reihe ihrer Sinfoniekonzerte bereits abgeschlossen. Klemperer und Kleiber die letzten angekündigt. Gelegenheit, das künstlerische Fazit der abflauenden Konzertsaison zu ziehen, wäre gegeben, stände nicht Wichtigeres unübergehbar im Vordergrunde: die furchtbare Wirtschaftsnot, die die in ihrer Tragweite ungeheuer wichtige Lebensgemeinschaft zwischen Kunsterzeugern und Kunstkonsumenten völlig zu zerstören droht. Es ist ein tragisches Moment und letzten Endes doch Bedingung, daß die vorübergehende Lockerung dieser Lebensgemeinschaft durch die neue Kunst und ihre Problematik mit dieser Wirtschaftskatastrophe zusammenfällt. Auf die Orchesterkonzerte als Ausschnitt angewendet: nur noch scheinbar bilden diese großen Sinfoniekonzerte das Rückgrat des Berliner Musiklebens. Ihre

unsozial hohen Eintrittspreise stehen nicht nur im Widerspruch zu den heute von allen Parteien anerkannten sozialen Aufgaben der Kunst, insbesondere der Musik, sondern sie bringen gleichzeitig mit grausamer Unerbittlichkeit immer weiteren Volks- und Berufskreisen zum Bewußtsein, wie menschenunwürdig arm man geworden ist. In den Schulen müht man sich um eine neue Musikerziehung, sucht der Jugend die Gegenwartskunst zum Verständnis zu bringen, redet von Gebrauchs- und Gemeinschaftsmusik, um schließlich die also vorbereiteten dem Tonfilm oder dem Grammophon zu überlassen, weil ihnen der Konzertsaal verschlossen bleibt. Und das mindestens durch ein oder zwei Generationen. Den musikalischen Dilettanten, den man jetzt in den Schulen und in Musikantengilden züchtet, in allen Ehren, aber niemals kommt die Hausmusik an jene großen musikalischen Offenbarungen der Vergangenheit und an die Entwicklungen der Gegenwart heran, die zu erleben jeder ein Anrecht haben sollte. Man sagt, der Konzertsaalbetrieb habe abgewirtschaftet. Im Gegenteil, er steht vor neuen Aufgaben: jene starken und reichen intuitiven Volkskräfte lebendig zu machen, deren Einfluß auf die gesamte geistige und seelische Haltung noch immer unterschätzt wird. Jene dilettantische Musikbewegung, die in Verkennung der Gesamtsituation eine Erneuerung im Sinne früherer Jahrhunderte anstrebt, den dilettierend Ausübenden in den Mittelpunkt stellt und seinen musikalischen Umkreis merkwürdigerweise durch seine mangelhafte Technik bestimmt, lädt schwere Schuld auf sich, gegenüber der Jugend der Kunst und der Künstler. Auch der gebildetste Dilettant muß zum Ignoranten werden, wenn der Künstler ausgeschaltet wird. Hier zuzupacken und nicht nur sich selbst zu behaupten, sondern mit der Kunst das große Kräftespiel wesentlich zu beeinflussen, ist zeitgemäße Aufgabe des Künstlers und des Konzertbetriebes, ist indirekte Hilfe beim Lösen des Wirtschaftsproblems, würde die Existenzberechtigung des neugegründeten Konzertgeberbundes beweisen. Hier liegt auch die Ursache, die den Musikkritiker immer mehr zum Kritiker, Mittler und Anreger der Musikwirtschaft macht.

Furtwängler schloß seine Sinfoniekonzerte mit einem Beethoven-Abend. Der großen Fuge, Opus 133, dem ursprünglichen Finalsatz des B-dur-Streichquartettes galt das Hauptinteresse. Sie blieb, obwohl sie von Quartettvereinigungen und seit Hans von Bülow, der ihre kammermusikalischen Grenzüberschreitungen spürte, auch von Orchestern gemacht wurde, ein Darstellungsproblem. Ihr Schicksal war das Schicksal neuer Ausdrucksbereiche überhaupt, siehe die Gegenwartsmusik, mit der sich ihre Polyphonie berührt. Man erklärte sie als erstarrte Empfindung oder hielt sie auf Grund der eigenen musikalischen Gesundheit für pathologisch. Furtwänger fand das Zauberwort, die «Erstarrung« zu lösen, indem er diese über hundert Jahre alte Fuge wie ein Werk der Gegenwart behandelte, absolut musikantisch; und es erstand ein Monumentales in kraftvoll einsamer Größe, getragen von dem bisher unverstandenen »krankhaft konstruierten« Thema. Nichts blieb dunkel, alles stand klar und scharf umrissen. Der Eindruck war erschütternd. Eine von den Taten Furtwänglers, die den Menschen duldsamer machen könnte.

Bruno Walter schloß ebenfalls mit einem Beethovenwerk, der c-moll-Sinfonie, der er ein vom Flügel aus dirigiertes Concerto grosso von Händel und die frühlingshafte B-dur-Sinfonie von Haydn vorausschickte. Auch sonst lag frühlingsfrohes Genießen in der Luft. Die *Ivogün* tirilierte im Wettstreit mit der Flötenkunst des Philharmonikers *Friedrich Thomas* in Arien von Händel und Mozart. Altgriechenland hätte seinen werdenden Kriegern das Anhören solcher Musik verboten, weil sie in ihrer absoluten Schönheit so wohlig entspannt und weich, fast weichlich macht. Das Willenszentrum aber, aus dem *Klemperer* zum zweiten Male mit dem Philharmonischen Orchester und Chor *Bachs Johannespassion* strafft, würde ihm zur Erziehung kriegerischer Aktivität vermutlich durchaus sympathisch gewesen sein. Für uns aber, insbesondere für die neue Bachgläubigkeit, war es von großem Interesse, zu hören und zu schauen, wie die leidenschaftliche Entschlossenheit Klemperers, die im absoluten Musikwillen der Gegenwart wurzelt, und die die Chöre unerhört plastisch gestaltete, von jener schönen Passivität getragen wurde, zu der Bach jeden starken Musiker zwingt. Diese aktiv-passive Einstellung durchdrang die Gesamtdarstellung, auch das notwendig große Aufgebot der Vokal- und Instrumentalsolisten, unter denen *Rehkemper* die Jesuspartie, *Patzak* den Evangelisten, *Elisabeth Schumann* die Sopranpartie und *Rosette Anday* die Altpartie sang. Ein zweites, außer der Reihe marschierendes Konzert des augenblicklich vielbeschäftigten

Klemperer mit dem Funkorchester wagte es, ein ganzes Programm mit erst- oder uraufgeführter neuer Musik zu bringen. Der Gewinn dieses Unternehmens war das *Cellokonzert* mit Kammerorchester von *Ernst Toch*. Feuermann spielte den Solopart mit einer Überlegenheit, die spontanen Beifall auslöste. Man kann dieses Konzert zu den bahnbrechenden zählen. Eine Enttäuschung brachte der ganz ins romantische Fahrwasser abgleitende *Matthias Hauer* mit zwei Fragmenten aus seiner Oper »*Salambo*«. Nur in der Orchesteruntermalung war jener schöne Anlauf zu spüren, dem Hauer mit reiner Instrumentalmusik einige Erfolge zu danken hatte. *Conrad Becks* Konzert für Streichquartett und Orchester zeigt oft langen Leerlauf, nur der erste Satz beweist geschlossene Haltung. *Anton Weberns* bekannte Tontupferei in der Sinfonie für neun Soloinstrumente löste unbändiges Kichern aus.

Das D-dur-Klavierkonzert von *Max Trapp*, das *Kunwald* mit seinem Sinfonieorchester in der zweiten Veranstaltung des Deutschen Konzertgeberbundes zur Erstaufführung brachte, mit dem Komponisten am Flügel, ist wiederum eine ausgesprochene Epigonenarbeit. Keiner der drei Sätze hat eine geschlossene Physiognomie. Ab und zu wird ein großer Atem spürbar, Orchester und Solopartie kontrapunktieren einander technisch geschickt, aber oft sind in dem Stückwerk kaum die Nähte verdeckt. Man konstatiert aus dem Klanglichen, daß es auf dem Programm zwischen einer Arie aus dem Holländer und dem Fliedermonolog aus den Meistersingern, die *Albert Fischer* durchaus nicht lagen, historisch richtig eingereiht worden ist.

Aus Wien kam der dirigentisch begabte *Eduard Lindenberg* und machte mit den Philharmonikern neben der selten zu hörenden Ouvertüre zu »Sogno di Scipione« von Mozart eine harmlos-fröhliche, lustig instrumentierte »Puppenspiel-Ouvertüre« des Schwandakomponisten Jaromir Weinberger. Zum Schluß noch etwas besonders Erfreuliches: im populären Beethovenzyklus der Philharmoniker unter Prüwer, Eintrittspreis 1,50 Mark, brachte *Bruno Kittel* mit seinem gutgeschulten Chor eine erstklassige Aufführung der Missa solemnis zustande. Bravo! eine zeitgemäße Idee. Es geht also auch zu volkstümlichen Preisen. Und diese Idee, die großen Chorwerke an die wirklich breite, musikhungrige Öffentlichkeit zu bringen (für den Juni ist Brahms' Requiem angekündigt) soll fortgesetzt verwirklicht werden, nicht eine einmalige Konzession an das unruhige Gewissen sein. Stolz prangte an der Kasse der Philharmonie das Schild: Ausverkauft.

Otto Steinhagen

Kammermusik und Klavier

Die Saison neigt sich diesmal früher dem Ende zu; die unsichere Wirtschaftslage vergrößert die Konzertmüdigkeit. Daran wird einstweilen wohl auch der »*Deutsche Konzertgeberbund*« (der auf Selbsthilfe eingestellte neue Verein konzertierender Künstler) nicht viel ändern können. Das erste von ihm arrangierte Konzert, mit einem Orchester von arbeitslosen Musikern unter Leitung *Kleibers*, war trotz seines Wohltätigkeitszweckes nur mäßig besucht. Immerhin sind die Bestrebungen der genannten Musikervereinigung: auf wesentliche Herabsetzung der Konzert-Unkosten für Künstler und Publikum zu dringen, und damit die Hebung der Nachfrage am springenden Punkt zu suchen, in Zukunft sicher von stark sich auswirkender Bedeutung. Daß sich dieser Bewegung auch Prominente von großem Einfluß angeschlossen haben, ist zu begrüßen.

Mit dem sechsten Konzert schloß das *Klingler*-Quartett seine diesjährige, ausschließlich Beethoven gewidmete Vortragsreihe vor einer konstant gebliebenen Gemeinde erfolgreich ab. Sein stets ordentliches Musizieren nötigt gewiß zur Achtung, wenngleich ihm einige andere Vereinigungen an nachschöpferischer Vitalität überlegen sind. So das heute auf erster Leistungshöhe stehende *Léner*-Quartett, das an zwei Kammermusikabenden (Haydn, Beethoven, Schubert, Brahms) zwar nicht mit der Neuheit des Programms, aber mit der musikantischen Kraft und Verve seiner Ausführung sich auszeichnete.

Sonaten-Abend von *Adolf Busch* und *Rudolf Serkin*: zwei Künstler von höchster Intensität und Formdisziplin spielten Bach und Beethoven, wie man sie nur in glücklichen Augenblicken so schön und reif zu hören bekommt. Das Konzert von *Alma Moodie* und *Günther Ramin* war, von einer Händel-Sonate abgesehen, Dienst am Werke Bachs, vorbildlich durch technische Überlegenheit und Stilsicherheit, vielleicht die letzte Kraft und Größe Bachs ein wenig vermissen lassend, als die Geigerin die Solo-Partita in d-moll spielte. Warum aber der die Begleitung feinsinnig ausführende Cembalospieler auf diesem heute recht

dünn, ja dürftig klingenden Instrument auch sein Solostück, die Goldberg-Variationen, vortrug und nicht auf einem uns mehr zusagenden Konzertflügel, ist nicht einzusehen: die Bachsche Urschrift in allen Ehren!

*

Im fünften Bechstein-Stipendienkonzert war *Frederick Lamond* Solist des dritten Beethoven-Konzertes, worüber nichts weiter zu sagen wäre, wenn nicht ein anscheinend sehr begabter junger Dirigent, *Giovanni Di Belli*, die Anmerkung seines geglückten Berliner Debüts verdiente. Ein echtes Musikantenfeuer, gezügelt von technischer Einsicht und einem ehrfürchtigem Willen zum Wert, zeichnete ihn aus und machte seine Darstellung der Siebenten Beethovens sehr anregend. Die Geschlossenheit eines gefestigten Charakters muß die Zeit ihm geben.

Max Pauer spielte für die Berliner Bruckner-Vereinigung, die den Saal der Singakademie bis zu den Orgelbänken gefüllt hatte, ein schönes Schubert-Programm, selten eindrucksvoll durch die schlichte und stimmungstiefe Art der Durchführung. Eine bisher hier wenig bekannte aber große Klavierbegabung ist *Simon Barer*, dessen stupende Virtuosität, männliche Kraft und treffsicherer Musizierinstinkt überraschten. Ob er zur entmaterialisierten, d. h. vergeistigten Darstellung deutscher Klassiker und Romantiker fähig ist, wird sich noch erweisen müssen. Es spielten ferner *M. Horszowski*, ein künstlerisch fein organisierter, für Bach jedoch zu feminin wirkender Künstler, dann der virtuose, ernsthaft zur Vertiefung strebende *Theophil Demetriescu* und der wegen seiner Zuverlässigkeit und musikalischen Gediegenheit über Mittelmaß hinausreichende *Hans Bork* (Beethoven-Abend).

Renata Borgatti blieb an ihrem Klavierabend nicht hinter den großen Erwartungen zurück, die sie als Solistin eines Orchesterkonzertes bereits im Dezember geweckt hatte. Ihr kraftvoller Zugriff, ihr Konzentrationsvermögen, neben den rein pianistischen Anlagen, machen sie zu einer charakteristischen Erscheinung (Brahms, Skrjabin, Prokofieff). Im Gegensatz dazu erfreut *Lili Krauß* uns mehr mit dem Reiz eines graziös belebten Spiels, das bei Beethovens Eroica-Variationen vielleicht physich an Gewicht nicht zureicht, aber eine Suite von Händel sowie kleinere Stücke von Bartók und Kodály vortrefflich trifft. Nicht unbegründet erregte dann noch *Maria Dombrowsky* mit ihrem Honegger-Skrjabin-Mussorgskij-Programm, das sie mit schöner Zuständigkeit durchführte, das Interesse der Fachkenner.

Vokal-Konzerte

Die Woche vor Ostern gehörte den großen Chorvereinen. Traditionsgemäß gab die Sing-Akademie ihrer starken Gemeinde mit den beiden Bachschen Passionen die schöne gewohnte Osterandacht. Bemerkbar, daß *Georg Schumann* die Matthäus-Passion in der 135. Aufführung dieses Chors darbieten konnte. Das Philharmonische Orchester, anerkannte Solisten wie A. Merz-Tunner, E. Liebenberg, G. A. Walter und der erstmalig mit der Jesus-Partie hervortretende Baritonist Paul Lohmann waren verdienstvoll beteiligt. Aus den Leistungen der zahlreichen anderen Chorvereine sei nur das Erstauftreten des Rubinstein-Frauenchors hervorgehoben, der unter der Leitung von Dr. *E. Kunwald* steht, also die besten Voraussetzungen für ein künstlerisches Gedeihen hat. Die schon erzielten Resultate an Chordisziplin und Stimmenausgleich berechtigen zu noch höheren Erwartungen für die Folgezeit. Von den beteiligten Solisten hörte ich *Willy Frey* mit dem respektablen Vortrag des Mozartschen Violinkonzertes in A-dur, begleitet von Marie Zweig.

Paul Lohmann und eine sopransingende, mit hübschen Stimmitteln begabte Debütantin, *Elsa Schumann*, brachten einen Zyklus Lieder und Duette von Dr. *Georg Göhler* zur Uraufführung, ohne jedoch diesen Rückert-Vertonungen mehr als den üblichen Achtungserfolg ersingen zu können. Es handelte sich um eine ganz unter dem Einfluß Schuberts und Schumanns stehende, in der Erfindung nicht durch starke persönliche Haltung gerechtfertigte, darum zeitfremd anmutende Romantik. Die Wiener Opernsängerin *Elisabeth Schumann* trug auch an ihrem zweiten Liederabend als feinstilisierende Konzertsängerin verdiente Ehrungen davon. *Hertha Bünte* verfügt über einen zwar kleinen, aber musikalisch geführten und stimmlich entwicklungsfähigen Sopran (Brahms: Zigeunerlieder). Im ähnlichen Entwicklungsstadium befindet sich der nur teilweise fertige, klanglich nicht üble Sopran von *Martha Bohse*.

Karl Westermeyer

OPER

BRAUNSCHWEIG: Diese Spielzeit begann mit »*Rienzi*«, dem krönenden Schlußstein der vorhergehenden, um anzudeuten, daß die neue eine Fortsetzung des bewährten Strebens bilden sollte. Statt der bisher beliebten Uraufführungen musikalischer Nieten oder Eintagsfliegen erhielten wir erprobte Werke in neuer Aufmachung; nur »Don Diego« von Scholz erblickte hier zuerst das Rampenlicht und hält sich im Spielplan im Gegensatz zu Alban Bergs »Wozzeck«, der zwar die genannten Werke überragt, trotz der tadellosen Wiedergabe jedoch bald im Orkus spurlos verschwand. Die wilden Schößlinge der Oper, die Kinder der leichtgeschürzten Muse, erwiesen sich dagegen durchweg als Kassenmagneten.
Ernst Stier

BRESLAU: Die »Junge Bühne« des Stadttheaters war mit zwei Matineen zur Stelle, in denen sie uns mit einer Überfülle von Kurz-Opern und Kurz-Balletts überschüttete. Milhaud, Hindemith, Krenek, de Falla, Wilhelm Grosz waren die »prominentesten« Autoren dieser manchmal recht dürftigen Kleinkunst-Produkte.
Der Karfreitag brachte eine sehr würdige Aufführung des Bühnenweihfestspiels unter Schmidt-Belden, die Intendant *Hartmann* szenisch leitete. *Genia Guszalewicz* (Kundry), *Streletz* (Parsifal), *Andra* (Gurnemanz) und *Weith* (Amfortas) waren die Solisten. Die neue dekorative Ausstattung, die bald zu phantastisch, bald zu realistisch nüchtern wirkte, stammte von *Caspar Neher*. *Erich Freund*

DANZIG: Nach dem lauten Leipziger Erfolg brachte *Offenbachs* »Robinsonade« eine arge Enttäuschung. Das handlungsarme und witzkarge neue Libretto setzt doch allzu große Naivität beim Hörer voraus und kann die Köstlichkeiten der *Offenbachschen* Partitur nicht retten. An ihr hat der Bearbeiter nicht immer mit Glück herumgedoktert. Zumal die Einbeziehung des Dialogs in die Musiknummern erwies sich als verfehlt. Vielleicht konnte anderwärts eine wirksamere Ausstattung über die Schwächen dieser Neufassung hinwegtäuschen. Eine »Figaro«-Aufführung unter *Cornelius Kun* zeichnete sich durch gute Ensembleleistung aus. Ein »Volksentscheid« zur Repertoiregestaltung vereinigte die Mehrzahl der Stimmen auf »Butterfly«. Die Aufführungen mit *Betti Küper* fanden dann auch starken Zulauf. Trotzdem ist der Fortbestand der hiesigen Oper stärker gefährdet als je. *Heinz Heß*

DORTMUND: Unsere Oper weckte *Rossinis* »*Angelina*«, bearbeitet und überstilisiert von *Hugo Röhr*, zu neuem Scheinleben auf. Dem kurz nach dem heute noch lebenden »Barbier« entstandenen und sehr an ihn erinnernden Werkchen verhalfen *Karl Friderich* als musikalischer Leiter, *Ellica Illiard* (Angelina-Aschenbrödel), *Treffner* (Prinz Ramiero), *Schanzara* in der Baßbuffopartie des Stiefvaters und *Weltner* als Diener zu einer glänzenden Wiedergabe, die allen Schwierigkeiten gewachsen war. — Zeitlich und auch humoristisch ertragreicher war ein *moderner Opernabend*, der die atonale Burleske »*xmal Rembrandt*« von *Eugen Zador*, das talentvolle Tanzspiel »*Don Morte*« (nach E. A. Poes »Maske des roten Todes«) und *Rezniceks* charakteristischen, amüsanten Einakter aus dem Bühnenleben »*Spiel oder Ernst*« als *Erstaufführungen* vortrefflich herausbrachte. — Im übrigen erfreute eine gute Aufführung von »*Hoffmanns Erzählungen*« in der ingeniösen Regie des Intendanten *Richard Gsell*, eine tüchtige Wiedergabe der »*Geisha*« und das Gastspiel *Baklanoffs* als mefistofelischer Sebastiano mit *Margarete Maschmann* (Martha) und *Georg W. Rotar* (Pedro) in gleichfalls tüchtigen Leistungen. *Theo Schäfer*

DÜSSELDORF: *Die Studiobühne der Universität Köln* machte nach einer Laune und Wissenschaft köstlich verbindenden Einführung von *Carl Niessen* mit der alten »*Bettler-Oper*« in einer Neufassung von *Kurt Heifert* bekannt. Bei der beachtlichen Wiedergabe interessierte das »Milieu« mehr als die der heutigen Zeit doch nicht mehr vollauf aktuellen parodierten Volkslieder, die allerdings auch nicht besonderen Reizes entbehren. — »Fidelio« war in der Inszenierung von *W. B. Iltz* zu oratorienhaft-starr geraten, die Stabführung von *Jascha Horenstein* hielt sich dagegen nicht frei von Nervosität. Erfreulicher verlief die Wiedergabe von Verdis »Macht des Schicksals« (Regie: *Friedrich Schramm*, Dirigent: *Wolfgang Martin*) mit der überragenden Leonore von *Erna Schlüter*. *Carl Heinzen*

ESSEN: In dem Bestreben, Publikumsopern herauszubringen, ließ sich die Oper dazu verleiten, *Kienzls* »*Evangelimann*« auszugraben. Die museale, verstaubte Sentimentalität und

die vermoderte »Volkstümlichkeit« dieses einstmaligen »Reißers« müssen für einen Menschen unserer Zeit einen peinlichen Grünspangeschmack zurücklassen. Für die Aufführung hatte man die besten Kräfte eingesetzt. Nicht minder peinlich ist der Eindruck von *Richard Strauß* »*Intermezzo*«. Nur mit Bedauern kann man feststellen, wie hier ein großer Aufwand schmählich vertan wird, wie manche Schönheiten der Partitur an dieser trivialen und geschmacklosen Familienaffäre zugrunde gehen. In der von *Felix Wolfes* sehr feinsinnig geleiteten Aufführung taten sich besonders *Tilly Blättermann* und *Heinrich Blasel* hervor. *Rudolf Schulz-Dornburg* brachte dann selbst den »Freischütz« heraus. Er suchte, wie stets, auch diesem Werk neue Seiten abzugewinnen, gestaltete manches sehr überzeugend, wofür anderes wieder problematisch wurde. Es ist überhaupt seltsam, wie viele Dirigenten bei Weber die romantische Walze einschalten, wodurch die Tempi meist unweberisch werden und aus Romantik Überschwänglichkeit wird. Den Max sang *Boris Greverus*, eine weder stimmlich noch musikalisch für sich einnehmende Neuerwerbung der Oper, die Agathe *Maria Lenz*. Eine gute »Bohème«-Aufführung unter *Alfons Rischner* ist lobend zu erwähnen. Die wesentlichsten Erstaufführungen im bisherigen Spielplan, einen Abend mit *Strawinskijs* »*Geschichte vom Soldaten*«, *Schönbergs* »*Erwartung*« und *Wilhelm Groß'* »*Achtung, Aufnahme!*«, konnte ich dank der eigentümlichen Verlegungspraxis an unserer Oper noch nicht hören.

Hans Albrecht

FREIBURG: Ungefähr zwei Monate nach der Münchener Uraufführung wurde in *Julius Weismanns* Vaterstadt seiner Oper »*Die Gespenstersonate*« ein voller künstlerischer Erfolg, Weismann persönlich begeisterte Ehrung zuteil. *Balzers* meisterliche Führung des Orchesters und der Solisten, die die schwierige rezitativische Deklamation in natürlichem Fluß handhabten, stellte klar heraus, mit welch unerhörter Intensität Weismann die Strindbergstimmung musikalisch darstellt, wie genial seine Musik die Personen und Erscheinungen charakterisiert und wie im Gegensatz zu den Vorgängen des gespenstischen Hauses das von Weismann zu glücklichem Ausgang geführte Erleben des Liebespaares seine Tonsprache in innigen, lichten, an den Höhepunkten glanzvoll strahlenden Klängen schwingen läßt. Unter Balzers Oberleitung griffen alle Instanzen zu stark einheitlicher Wirkung ineinander, die Regie *Felsensteins*, die Bühnenbilder *Kolter ten Hoontes* und die Leistungen der einzelnen Künstler, von fast entscheidender Bedeutung die *Matuszewskis*, dessen auch schauspielerisch minutiös durchgebildeter Direktor Hummel diese Strindberggestalt in lebendigste Nähe rückte.
Auch im übrigen setzt Balzer mit befeuernder Energie seine reiche Kraft für die Pflege unseres tüchtigen Orchesters und das Gedeihen unserer Oper ein. Beweis dafür war die temperamentdurchglühte Aufführung der *Straußschen* Elektra, wie sie sich faszinierender nicht denken läßt, mit *E. Märkers* vollendeter Leistung in der Titelpartie, *P. Strehl*, die mit wundervoller Altstimme begabt, gleich erschöpfende Kunst der Charakteristik als Klytämnestra aufwies wie als Carmen, und der gesanglich höchst leistungsfähigen *J. von John* als Chrysothemis. Eine lange Reihe von Vorstellungen wies *Verdis* Simone Boccanegra auf. *Puccinis* »Manon Lescaut« ließ Balzer eine ausgezeichnete Aufführung angedeihen, zu deren günstigem Eindruck die Regie *Schneiders* und *Kolter ten Hoontes* Bühnenbilder beitrugen. Als gelungen muß auch die Feier bezeichnet werden, mit der im Verein mit der hiesigen Ortsgruppe der »Badischen Heimat« *Konradin Kreutzers* Gedächtnis zum 150. Geburtstag gehuldigt wurde; der Einakter »Die Alpenhütte« stellte sich als liebenswürdiger Repräsentant romantischer Kunst dar. Die neuverpflichtete Koloratursopranistin *Ilse Wald* bewährte sich glänzend als Konstanze in *Mozarts* Entführung, als Carolina in *Cimarosas* unter Kapellmeister Franzen stilecht gebotener Oper »Die heimliche Ehe« wie als Olympia, Giulietta und Antonia in »Hoffmanns Erzählungen«. *Humperdincks* Königskinder wurden wieder in den Spielplan aufgenommen, ohne daß freilich der Gefühlsinhalt des Werkes erschöpft worden wäre. Die Partie der Gänsemagd lag bei der gesanglich und darstellerisch gewandten *Thea Eckstein*, die sich u. a. auch als Blondchen sehr gut behauptete. *Dago Meybert* (der Königssohn) mit seinen vielversprechenden Stimmitteln ist eine gute Akquisition.

Hermann Sexauer

GRAZ: Die Renaissance der hiesigen Oper, von der im Februar-Heft berichtet werden konnte, hält erfreulicherweise weiter an. Während deutsche Theater reihenweise ihre

Pforten schließen mußten, ist hier ein halbvolles Haus größte Seltenheit. Ladenhüter wie »Der Troubadour«, »Rigoletto«, »Tiefland« werden vor ausverkauften Häusern gegeben. Der Berichterstatter fürchtet fast, als Märchenerzähler verlacht zu werden, und versucht deshalb, dem Geheimnis dieses Erfolges auf die Spur zu kommen. Die Intendanz hat einfach die Warenhaus-Taktik großer Firmen eingeschlagen: »Gute Ware zu Spottpreisen, die Masse muß es machen und stets müssen neue Artikel locken.« Das heißt, auf unsere Oper angewendet, daß mit einem lächerlich billigen »Gutschein-Abonnement« das Publikum in hellen Scharen angelockt wurde, sich aber, einmal im Hause, nicht durch billige Aufführungen enttäuscht, sondern durch wertvolle beglückt fühlte, die oben genannten Ladenhüter nur ganz nebenbei einmal zu sehen bekommt und vielmehr mit Beginn der Spielzeit bisher in jedem Monat eine örtliche Neuheit (bisher deren sechs) und viele gänzliche Neuschöpfungen älterer Meisterwerke vorgesetzt erhielt. So erschien zum erstenmal Richard Wagners »*Parsifal*« und konnte sieben ausverkaufte Häuser erzielen. Die Leistung der Paula *Buchner* als Kundry war über jedes Lob erhaben. Dann kam »*Manon Lescaut*« von Puccini an die Reihe mit *Hela Quis* als liebreizender Manon und *Karl Fischer-Niemann* als stimmgewaltigem Grieux. Im Februar folgte »*Li-Tai-Pe*« von *Clemens von Franckenstein*. Alle drei Werke standen unter der befeuernden Leitung des Opernchefs *Karl Tutein*, die ersten beiden unter der szenischen *Heinrich Altmanns*, das letzte unter der *Odo Ruepps*. Unter den völligen szenischen Neugestaltungen *Altmanns* sind noch »*Tristan und Isolde*«, dirigiert von *Oswald Kabasta*, und »*Zar und Zimmermann*«, dirigiert von *Oskar C. Posa*, namhaft zu machen. *Otto Hödel*

HAMBURG: Die Hamburger Oper braucht Neubesetzungen an zwei wichtigen Stellen: im Fach der ersten Koloratursängerin und für den Posten des Buffo-Tenors, der durch das plötzliche Ableben des hochverdienten Peter Kreuder verwaist ist. Im ersteren Fall stellte sich *Rose Book* vom Stadttheater in Breslau vor, die als technisch fundierte, durch lyrischen Einschlag sympathische Vertreterin ihres Faches gefiel, aber den eigentlich virtuosen Typ der »Primadonna« vermissen ließ. Um den Buffo-Posten kandidierte als David, Mime und als Peter im »Zar« *Peter Markwort* von den städtischen Bühnen Wuppertal, eine nette, frische und sicher noch entwicklungsfähige Spielbegabung, die manche Vorzüge mitbrachte. *Dusolina Giannini* wurde wieder von einem ausverkauften Haus stark gefeiert. *Max Broesike-Schoen*

HANNOVER: Unsere Städtische Bühne brachte zu Weihnachten *Puccinis* Frühwerk »*Manon Lescaut*« als Erstaufführung heraus. Zwar als eine verspätete, jedoch zweifellos lehr- und genußreiche; denn was in den späteren Opern Puccinis als typisch für den Komponisten erkannt wird, bietet sich in Manon in seiner taufrischen Ursprünglichkeit dar. An dem glühenden dramatischen Atem, der uns daraus anweht, liegt es, daß trotz der lückenhaften, zwar episodenhaft fesselnden Handlung die Oper interessiert, vorausgesetzt, daß ihr wie bei uns, unter *Rudolf Krasselt* und *Hans Winckelmann* (Regie), in den Hauptrollen *Tiana Lemnitz* und *Carl Hauß*, eine musterhaft rassige Aufführung wird. Sodann lernten wir die neueste Schöpfung von *Reznicek* kennen: »*Satuala*«, ein aller Problematik in Text und Musik ausweichendes, theatermäßig dankbar aufgezogenes Werk. *Arno Grau* am Dirigentenpult, *Bruno v. Niessen* in der Regie, in den Hauptrollen *Hertha Stolzenberg*, *Josef Correck* und *Adolf Lußmann* kamen für den entschiedenen Publikumserfolg auf. *Albert Hartmann*

KÖNIGSBERG: Es ist nicht viel, was die Oper in den letzten Monaten brachte. Wir erlebten den kleinen, anmutigen Einakter *Kempffs*, seinen »*König Midas*«, diesen Wettgesang zwischen Pan und Apollo und gleichzeitig zwischen tonaler und atonaler Musik. Wir erlebten ferner die dringend nötige Neuinszenierung von Beethovens »Fidelio«. Wolfram *Humperdinck* besorgte sie, seine Begabung für Regie auch hier erweisend, obwohl die Verlegung der Handlung in die napoleonische Zeit nicht unbedenklich schien. Humperdinck inszenierte auch die »Königskinder«, hier natürlich mit besonderem Feingefühl den Stil des Werkes treffend. Was sonst einzig zu erwähnen wäre, sind Gastspiele *Baklanoffs* als Don Giovanni und Rigoletto, die namentlich nach der darstellerischen Seite außerordentliche Eindrücke hinterließen. *Otto Besch*

MAGDEBURG: Der Spielplan der Oper stand noch im Zeichen der Sanierungsmaßnahmen, denen das Theater unter Leitung

des neuen Intendanten *Neudegg* mit gutem Erfolg unterworfen wurde. Es handelte sich also für die Opernleitung hauptsächlich darum, unter Ausnutzung der hervorragenden Regiekraft des Intendanten ein Repertoire auszubauen, das der Zustimmung auch des breitesten Publikums gewiß sein mußte. Eine vorbildliche szenisch und musikalisch gleich wirksam durchgearbeitete Carmenaufführung; eine Holländer-Inszenierung, deren Vorzüge musikalische Werktreue und traumhafte Verwirklichung des szenischen Vorgangs waren; dazu eine Meistersingeraufführung von ganz ungewöhnlich szenischer und musikalischer Eindringlichkeit bewiesen die Möglichkeiten, die dem Opernbetrieb der Stadt durch das Zusammenarbeiten des Regiepraktikers Neudegg mit der exakten Geistigkeit des Generalmusikdirektors Walter Beck, zweier ideal sich ergänzender Kräfte, erwachsen können. Zu ihnen tritt als Bühnenmaler *Hugo Schmitt*, ein Mann, der mit der Routine des Praktikers theatralische Phantasie und fein nuancierenden Geschmack vereinigt. Dazu ein Ensemble von Sängern, das mit mancher Kraft provinzielle Ansprüche weit überflügelt. In dem zunächst auf Reorganisation eingestellten Spielbetrieb mußte notwendigerweise die zeitgenössische Oper etwas stiefmütterlich behandelt werden. Als Neuheiten erlebten wir neben dem bereits kürzlich hier gewürdigten modernen Kurzopern-Abend eine sehr liebevolle, szenisch aber nicht befriedigende Aufführung von Tschaikowskijs zu Unrecht wenig gespielter Oper »Eugen Onegin« (musikalische Leitung: Walter Beck, Regie: Gerd D'Haussonville), sonst nur noch eine heitere liebenswürdig bewegte Inszenierung von Offenbachs »Robinsonade« (Dirigent: Siegfried Blumann, Regisseur: Gerd D'Haussonville). Worauf wir warten, das sind die angekündigten neuen *Mozartinszenierungen* »Figaro« und »Idomeno« (in der Bearbeitung von Richard Strauß) und die Fortführung der guten Tradition, die das Theater mit den *Verdi-Aufführungen* der letzten Jahre begründete. *L. E. Reindl*

PARIS: In der Großen Oper gab es an einem Abend drei Uraufführungen: eine musikalische Komödie, umrahmt von zwei Werken für Ballett. Die musikalische Komödie in drei Akten von *Raoul Laparra* »L'Illustre Fregona«, Text nach Cervantes, ist im besten Sinn als gut gelungene Talentprobe des Komponisten zu werten. Er lehnt sich im allgemeinen an große Vorbilder an, ohne sie in keinem Fall auch nur annähernd zu erreichen. Insbesondere der Einfluß Massenets tritt zu stark in den Vordergrund, als daß der Komponist Anspruch auf Originalität erheben könnte. Es ist ihm weder ein Werk mit drastischen Bühnenwirkungen gelungen, noch darf der Text Anspruch erheben, eine große allgemein-menschliche Idee lebendig gemacht zu haben. Auf die Aufführung war viel Sorgfalt verwendet. Ohne die Leistungen einzeln zu würdigen, sei hier die Tatsache eines großen Erfolges der Darsteller als auch der Orchester- und Regieleitung erwähnt. An diesem Abend wurde zum ersten Male die neu eingebaute Drehbühne verwendet. Für die Große Oper in Paris eine Sensation. Der fortschrittliche Charakter der Staatsoper in Paris sei hiermit uneingeschränkt anerkannt: mit der Tanzsinfonie »Prélude dominical et six Pièces à danser pour chaque jour de la semaine« von *J. Guy Ropartz* versucht der Komponist etwas Neues auf die Szene zu bringen. Er zeigt uns Präludium (Sonntag) und nachfolgend die sechs Wochentage, jeder nach seinem Charakter gezeichnet: ein träumerischer Montag, ein kriegerischer Dienstag, ein Mittwoch, der reellen und unreellen Geschäften Vorschub leistet, ein Donnerstag voll Würde und Hoheit, ein Freitag, der zartesten und feurigsten Göttin gewidmet, ein Sonnabend, wo sich die Tage und Arbeiten in schnelle und fröhliche Rhythmen ordnen. Rein szenisch betrachtet ist dieses Ballett nach »Geschöpfe des Prometheus« das Bedeutendste, was die Große Oper seit langem hervorgebracht hat. Nicht zu verwundern, da die choreographische Leitung in den Händen von Serge Lifar lag. Die Musik Ropartz' zeigt manches Aparte; aber im großen und ganzen betrachtet, fehlt dem Komponisten die Fähigkeit zu einem fortreißenden Wurf. Er hat sich in allen rhythmischen und klanglichen Eigenheiten von Strawinskij stark inspirieren lassen. Nicht alles ist urschöpferisch erfunden, in manchem wirkt Wissen mehr als Intuition. Auch »L'orchestre en liberté« von *H. Sauveplane* wurde von Lifar in Wirklichkeit umgesetzt. Der Komponist behandelt hier den Konflikt zwischen traditionellem und Tanzorchester. Hier und da zeigen sich, weil Sauveplane wirklich begabt ist, hübsche Einfälle, nirgendwo aber Ansätze zu einer eigenen Sprache. Die Instrumentation ist schreiend und voller entsetzlich quäkender Saxophone, und man war froh, als man trotz der vorzüglichen Inter-

pretation nach diesem aufrüttelnden Ereignis an die frische Luft kam.

Otto Ludwig Fugmann

POSEN: Jetzt ist auch Wagners »*Holländer*« in Polen aufgetaucht, wo man erfolgreich deutsche Opern gibt. Kein Mensch weiß, daß hier *Maj* wohl der stärkste Holländer Wagners ist: ein Hüne, schon nahe daran, in Stimme, Spiel und Persönlichkeit in Schaljapins Fußtapfen zu treten. Die *Bojar*, Senta, hält sich gut, und *Tyllia* macht mit der musikalischen Leitung sich und der Oper Ehre. In einer Nachmittagsvorstellung kann man für 30 Pfennig »*Butterfly*« mit der außerordentlichen *Fedyczkowska* und der *Rößler* hören. Im Duett vereinen sich zwei der schönsten Stimmen. Unter *Wojciechowski* wird, auch in »*Traviata*«, behende musiziert. Auch *Latoszewski*, der junge Dirigent, hat seine Verdienste um die Oper in Posen, für deren Leistungen man in der Tat überall um Achtung werben sollte.

Gerhard Krause

ROM: Die Königliche Oper brachte die italienische Uraufführung des lyrischen Märchens von *Rimskij-Korssakoff* »*Sadko*«. Das 1895 entstandene Werk, das der Komponist am Theater Momontoff in Moskau aufführen lassen mußte, weil sich die Petersburger Oper erst später entschloß, ist stofflich den Italienern recht fremd, während es den Deutschen die Erinnerung an den Undinestoff bringt. Das Interesse des römischen Publikums war anfangs stark, namentlich da die Musik in ihrer Melodik dem konservativen italienischen Geschmack nichts Störendes bot und das Exotische nur als slawisch-national empfunden wurde. Dann aber erlahmte das Interesse. Die vortreffliche Aufführung rechtfertigte den Publikumserfolg, den die Kritik bestätigt. Nur findet man mit Recht, daß die italienische Oper, die seit zehn Jahren außer dem Boris Godunoff kein russisches Werk mehr gebracht hatte, ein repräsentativeres hätte bringen können. Aber es ist eben das Hauptunglück des italienischen Opernspielplans, daß er ohne jede Logik vom Zufall bestimmt wird.

M. Claar
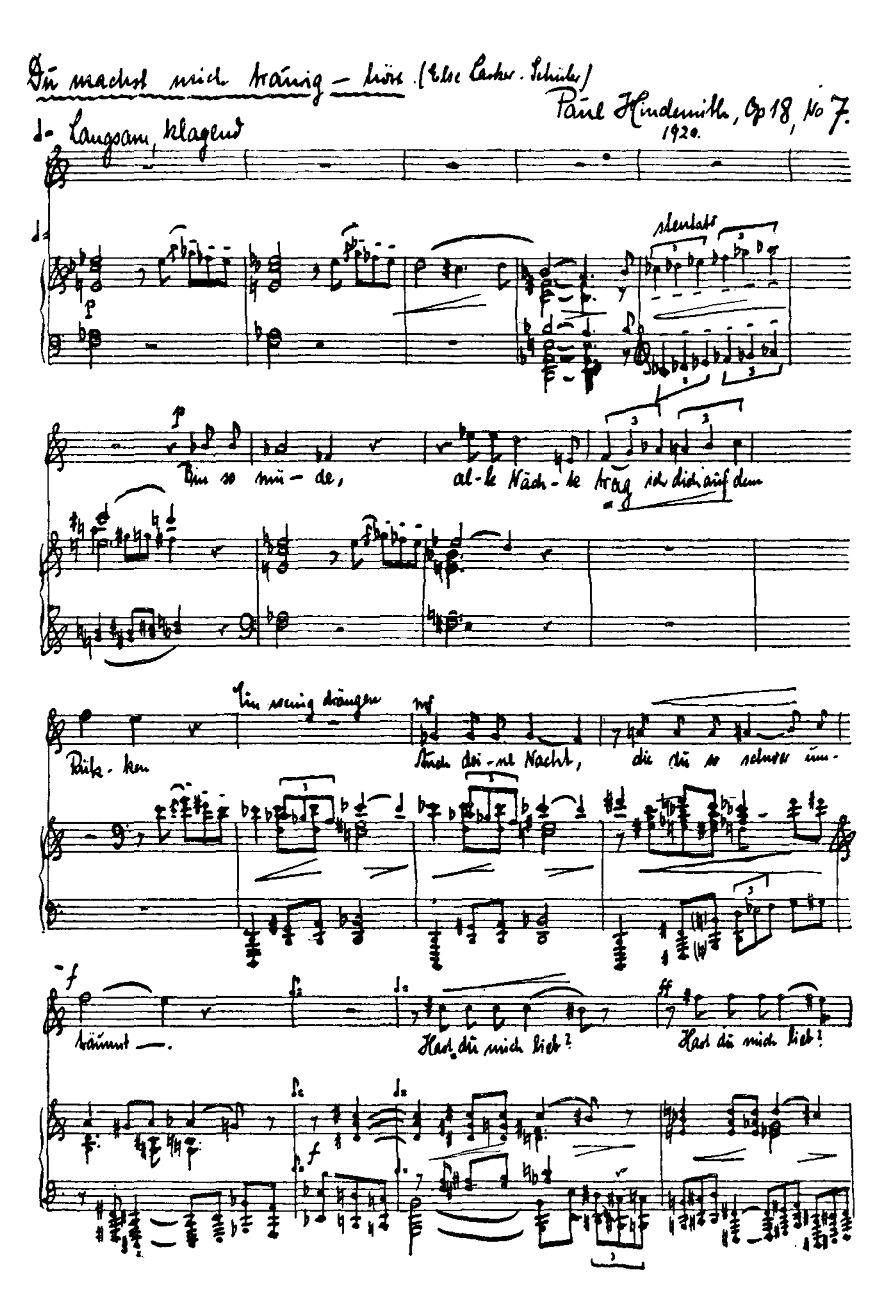
STRASSBURG: Das Musikleben des Elsaß empfängt seine besondere Note durch die eigenartige Zwischenkultur dieses herrlichen Landes; hier ist die deutsche Musik im Sinne der deutschen Kultur wirksames Propagandamittel, hier wehrt man sich noch mit allen Kräften gegen den kulturellen Zentralismus Frankreichs, der die Provinz zu völliger Bedeutungslosigkeit verdammt. Es ist daher absolut kein Zufall, daß Straßburgs Oper wiederum vor Paris die Uraufführung von *Honeggers* »Antigone« herausbringen konnte, daß sich hier und an dem strebsamen Mühlhäuser Stadttheater die ersten Ansätze zu einer Modernisierung des Bühnenbildes und der Regie bemerkbar machen. In der Spielplangestaltung erkennt man, wie die Neueinstudierungen von »Fidelio«, »Hänsel und Gretel« und den »Meistersingern« beweisen, eine immer stärker werdende Berücksichtigung deutscher Werke, während die deutschen Operngastspiele — ich erinnere nur an die stürmisch bejubelte »Elektra«-Aufführung durch das Freiburger Stadttheater unter *Hugo Balzer* — an Zahl erfreulich vermehrt werden konnten.

H. G. Bonte

WARSCHAU: *Fitelberg* und *Glinski* regieren die Philharmonie; die Musik schneidet vortrefflich dabei ab. In der Oper sind die Abschnitte künstlerischen Schaffens nicht minder hervorragend. Die weiblichen Stimmen haben zumeist »Sex-Appeal«: erster Ordnung die *Bandrowska*, die *Karwowska*, die *Werminska*. Maliszewskis Opernwerk »*Boruta*« lehnt der Pole ab, trotzdem ihn das Werk anging. Rythels »*Ijola*« ist eine Oper haltbaren musikalischen Gefüges, und *Dolzyckis* musikalische Kraft treibt das Orchester hoch, wie es ihm auch in der neueinstudierten »*Salome*« gelingt. *Dygas* als Herodes durchaus vorbildlich. Noskowskis »*Feuerfest*« gibt dem großartigen *Ballett* wieder Entfaltung. »*Parsifal*« unter *Stermich* gelingt musikalisch nicht so mitreißend, wie es *Dolzycki* mit der »*Götterdämmerung*« glückt, und eine Anzahl seltener, eindringlicher Sänger: *Gruszczynski*, *Mossakowski*, *Michalowski* usw. helfen mit, das Warschauer Opernleben zu entfalten. »*Halka*« beweist in lebendiger Aufführung, daß diese Musik Ursprünglichkeit hat. Offenbachs »*Orpheus*« unter *Poplawskis* witziger Regie wird Schlager der Saison. Man weiß viel zu wenig, daß die Warschauer Oper mit kostbarer Besonderheit angefüllt ist.

Gerhard Krause

WIEN: Nach dem mißglückten und beklagenswerten Faschingsabenteuer mit *Heubergers* »*Opernball*« raffte man sich zu freiwilliger Sühne auf und brachte eine fleißige und sehr verdienstvolle Neueinstudierung und Neuinszenierung der »*Frau ohne Schatten*« heraus. Dieses Werk ist wahrscheinlich bis auf weiteres die letzte vollwertige romantische
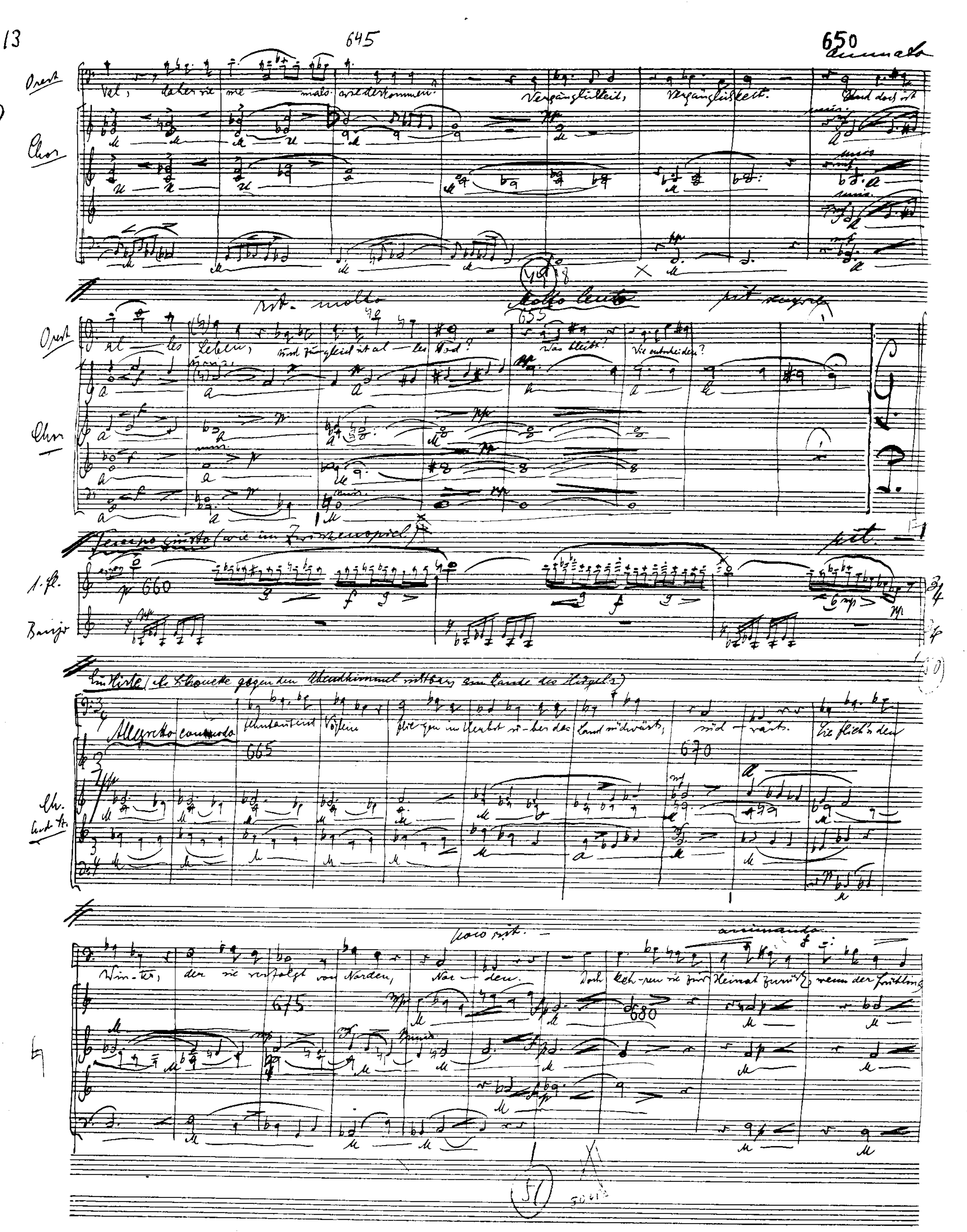


PAUL HINDEMITH

Erste Seite des Liedes op. 18 Nr. 7:

»Du machst mich traurig«. Verse von Else Lasker-Schüler

Aus Adolf Weißmann: Die Musik in der Weltkrise. Verlag: Max Hesse, Berlin



ERNST KRENEK: »LEBEN DES OREST«

Eine Seite aus der Original-Partitur: »Hirtenszene«, III. Akt, 5. Bild

Oper. Wie Mozarts und Schikaneders Märchenoper, bei der man den weit vorgeschobenen Anfang der deutsch-romantischen Epoche finden kann, steht auch die »Frau ohne Schatten« auf vorgeschobenem Posten, allerdings am anderen Ende der Entwicklung. Sie ist, wer könnte es leugnen, nicht »zeitgemäß«. Aber solange das Musikalisch-Neue noch vollauf damit beschäftigt ist, in seine biologischen Voraussetzungen einigermaßen Klarheit zu bringen, wird das Wärmebedürfnis, der Gefühlshunger und der metaphysische Durst des Musikpublikums aus dem großen romantischen Vorrat befriedigt werden müssen. Und die Romantik der »Frau ohne Schatten« ist wohl die letzte, die noch echt, unmittelbar und naturgewachsen ist, die auch naiv und unaffektiert erscheint. Die Erneuerung der Aufführung verdient das höchste Lob. Sie ist — unter der Leitung *Clemens Krauß'* — musikalisch hinreißend und gleichzeitig wunderbar transparent und bringt auch im Szenischen — *Lothar Wallerstein* und *Alfred Roller* — durchaus Verbesserungen. Ausgezeichnet ist auch die Besetzung mit Frau *Ursuleac* als Kaiserin, Frau *Lehmann* als Färberin, Frau *Rünger* als Amme, Herrn *Kalenberg* als Kaiser und Herrn *Manowarda* als Färber.

Heinrich Kralik

WUPPERTAL: Man wird sich damit abfinden müssen, daß die deutsche komische Oper eines Cornelius, Goetz und Hugo Wolf zwar einen Ehrenplatz im Herzen der musikalisch Gebildeten einnimmt, aber vor dem großen Publikum versagt. Der kürzlich erneut unternommene Versuch mit dem »Corregidor« war beschämend, trotz einer recht erfreulichen Aufführung unter Mechlenburg. Im Ergebnis ähnlich liegt heute der Fall bei Debussys »Pelleas und Melisande«. Dieses feine, in seiner Art geniale Meisterwerk einer der Geschichte angehörenden Kunstperiode mit seiner aller äußeren Wirkung abgeneigten Tendenz einem im ganzen anders eingestellten Hörerkreis vorzuführen, mußte ein Wagnis bleiben, trotzdem sich die stilistische Geschlossenheit und der musikalische Gehalt auch heute noch oder vielleicht jetzt erst recht als sehr stark erweisen. *Hößlins* ungemein poetische, feinnervige Auslegung war vielleicht in manchem zu klar, zu gesund, auf der Bühne schwankte man bei allem Bemühen zwischen Wagner und Verismus.

Walter Seybold

ZÜRICH: Für die Züricher Opernbühne, die bisher als einzige das gesamte Bühnenschaffen *Othmar Schoecks* (zum Teil in Uraufführungen) dargeboten hat, bedeutete es eine Ehrenpflicht, auch die Erstaufführung der bei der Dresdener Uraufführung mit starkem Interesse aufgenommenen Vertonung des Runge-Grimmschen Märchens »*Vom Fischer un syner Fru*« herauszubringen und ihm (nach dem Dresdener Vorbild) die neue, gekürzte Fassung des hier schon wiederholt gegebenen *Don Ranudo* anzuschließen. In der Inszenierung des »Fischers« beschritt Hans Zimmermann eigene Wege, indem er nur die rezitativisch gehaltenen Wunschbilder szenische Gestalt gewinnen ließ, die als sinfonische Variationen eines Themas gegebenen Zwischenspiele und Anrufungen des Butts dagegen vor geschlossenem Vorhang spielen ließ, — eine Lösung, die aus der eigenartigen Formung des suggestiven, Schoecks musikalische Potenz in stärkster Zusammenfassung darbietenden Werkes gewonnen erschien. — Der Erfolg der beiden Werke hat Dimensionen angenommen, die für Zürich ganz außergewöhnlich sind: nachdem sie bisher sechs ausverkaufte Häuser gebracht haben, bleiben sie weiterhin auf dem Spielplan. Die Hauptrollen sind bei *Elisabeth Delius* (Fischerin), *Karl Ostertag* (Fischer und Gonzalo), *Heinz Prybit* (Ranudo und Butt) und *G. Oeggl* (Pedro) vorzüglich aufgehoben. In der musikalischen Leitung wechseln *Robert Kolisko* und der Komponist ab.

Willi Schuh

KONZERT

BASEL: Die letzten Sinfoniekonzerte vermittelten neben Werken der Klassiker — Beethovens »Eroica« und Bruckners »Romantische« seien besonders erwähnt — eine Reihe interessanter Novitäten, denen *Felix Weingartner* ein gewissenhafter und liebevoller Anwalt war. Eine »Sinfonia in D-dur«, op. 3, II, von *Johann Stamitz*, sowie ein ungemein klangreiches »Concerto grosso in d-moll«, op. 3, Nr. 11, von *Antonio Vivaldi*, bezeichnet von Günter Raphael, mit der Cembalostimme Rudolf Mosers, hinterließen sehr bedeutenden Eindruck. Weniger zu überzeugen vermochte dagegen eine »Symphonie classique«, op. 25 von *Prokofieff*, während *Richard Flurys* »Fastnachtssymphonie« nach einer reichlich phantastischen Ballade von C. R. Enzmann als eine erfreulich starke Talent-

probe angesprochen werden durfte. Überaus reizvoll erschien ferner die »Fuga degli amanti a Chioggia,« Nr. 3, der Szene Veneziane, von *Luigi Mancinelli*, und ganz aparte Farben mischte *Hans Gal* in seiner geistvollen »Ouvertüre zu einem Puppenspiel«, op. 20. Starke äußere Wirkung erzielte der Liederzyklus »An den Schmerz«, op. 77, von Felix Weingartner für eine hohe Frauenstimme mit Orchesterbegleitung, nach Texten von Carmen Studer, in dessen tiefgründiger Ausdeutung Clara Wirz-Wyß ihre reife, jeder Aufgabe gewachsene Künstlerschaft erneut unter glänzenden Beweis stellte. Emil Sauer, Wilhelm Backhaus und Karl Erb waren die Solisten der erwähnten Konzerte. Eigenartig intimen Reiz atmete ein dem Basler Kammerorchester und *Paul Sacher* zu dankender Abend, an dem *Wanda Landowska* mit ihren hervorragenden Schülern (Isabelle Nef und Ruggiero Gerlin) Werke Bachs in vorbildlicher Stiltreue bot.

Auf choralem Gebiete hörte man die ungekürzte Wiedergabe der Matthäuspassion Bachs in großzügiger Weise gemeistert von *Hans Münch*, dem vorzüglichen Basler Gesangverein, dem Orchester der Basler Orchestergesellschaft und einem Stab trefflicher Solisten. Der Basler Bachchor unter *Adolf Hamm* vertrat in einem Bach-Reger-Konzert die kleineren Formen der geistlichen Vokalmusik mit Auszeichnung. *Gebhard Reiner*

BUDAPEST: Der Schauplatz der Philharmonischen Konzerte hat sich verändert; man zog aus dem Akademiesaal ins Opernhaus. Was auch die Ursache dieses Platzwechsels gewesen sein mag, der Erfolg rechtfertigte die Tat: die Konzerte sind fast ausverkauft. Man hörte ein Choralvorspiel mit Fuge von *Albert Siklos*, dessen fast orgelhafte Behandlung des Orchesters (mit Bevorzugung der Bläsergruppen) dem ernsten Werk ein eigentümliches Klanggepräge verleiht. Dagegen die »militärische« Suite von *Theodor Szanto*, mit einem unverkennbaren Beigeschmack Strawinskijs; sie ist — mit Ausnahme des etwas zu langgesponnenen Mittelsatzes — frisch, lustig und witzig. Eine Toccata und Fuga von Bach in der Instrumentation von *Leo Weiner* ist klanglich selbstverständlich nicht zeitgetreu, doch durch die virtuose Behandlung der Klangeffekte des heutigen Orchesters gerechtfertigt. Eines der populärsten und glänzendsten Orchesterwerke *Bela Bartoks*: die Tanzsuite kam in der ausgezeichneten Wiedergabe des Orchesters unter *E. v. Dohnanyis* meisterhafter Leitung vollauf zur Geltung. Herr *Cassado* hat aus einem Jugendwerk Schuberts mit kundiger Hand ein stilvolles Cello-Konzert geschaffen, das er mit vollendeter Kunst vortrug. Ein Cembalokonzert mit Kammerorchesterbegleitung von *Manuel de Falla*, geboren aus der spanischen Folklore — hat mit *Marcelle Mayer* am Cembalo nicht den klanglichen Effekt gehabt, den die Partitur versprach. Die Orchesterbearbeitung der Marosszeker Tänze von *Kodaly* wurde erstmalig erfolgreich aufgeführt, auch kamen die bekannten geistreichen Variationen über ein Kinderlied von *Dohnanyi* mit *Marcelle Mayer* am Flügel zu Gehör. Die Szegediner Festmesse desselben Komponisten behauptete den Löwenanteil eines außergewöhnlichen philharmonischen Konzertes. Wir registrieren zu gleicher Zeit zwei andere, anderorts aufgeführte, doch stilistisch ähnliche liturgische Vokalwerke: die Messen von *Dezsö Demeny* und *Arthur Harmat*. Alle drei Werke sind mehr oder weniger preisgekrönt. *Dohnanyis* Werk ist auf solider musikalischer Grundlage mit einem Doppelchor gearbeitet, durch den klanglich große, aber in intimen Sätzen, wie im Graduale und Agnus Dei, auch feine Wirkungen erzielt werden. *Demenys* Chorwerk ist etwas stark auf den leichtverständlichen, volkstümlichen Ton gestimmt, *Harmat* dagegen betritt neue, wenn auch nicht ganz scharf gezeichnete Wege in der Mischung der alten Kirchentonarten mit moderner Technik. Den würdigsten Schlußakkord des Musikjahres 1930 bildete die ausgezeichnete Aufführung von *Bachs* »Kunst der Fuge« in der Instrumentation von *W. Glaeser* und unter Leitung des unermüdlichen Chordirigenten *Emil Lichtenberg*. Der von *Franz Schalk* dirigierte Abend der Philharmoniker brachte als Novität die für Klavier und Orchester geschriebene dreiteilige Partita von *Alfred Casella*, mit dem Komponisten am Flügel. Unter dem Namen »Budapester Konzert-Orchester« entstand eine neue Orchestervereinigung unter Leitung von *Nandor Zsolt*, bestehend aus jungen, der Musikhochschule kaum entwachsenen Mitgliedern. Die ersten Konzerte waren verheißungsvoll.

Ein Kompositionsabend von *Franz Farkas* zeigte die Persönlichkeit des talentvollen Komponisten noch nicht ganz ausgegoren, was bei seiner Jugend nicht Wunder nimmt. Gegen seine früheren Werke ist entschieden eine Vereinfachung und Klärung wahrzu-

nehmen. Auf dem Gebiet der Kammermusik sind die Streichquartett-Abende der Gesellschaft Waldbauer Kerpely an erster Stelle zu verzeichnen; sie brachten u. a. das Streichquintett von *Aladar Rado*, des im Weltkrieg gefallenen talentvollen Komponisten zur Aufführung. *Marcelle Mayer* spielte mit ihnen auf dem Cembalo Perlen alter Kammermusik von *Rameau*. Das *Melles*-Streichquartett brachte sogar zwei Novitäten, ein einsätziges, etwas akademisch anmutendes Quartett von *Ottorino Respighi* und das entschieden wertvollere, geistreiche Streichtrio von *Paul Kadosa*. Die Damen *Molnar-Brodsky* (Geige und Violine) taten recht daran, mit der Aufführung der Sonaten-Fantasie von *Skrjabin* das Interesse für diesen mit unrecht vernachlässigten Komponisten wachzurufen. Auch verschiedene Geiger hatten Werke zeitgenössischer Komponisten auf ihren Programmen, so *Tivadar Orszagh*, der mit der Uraufführung von *L. Lajthas* Sonatine diesem Werk, das klassisch-polyphone Formstruktur mit modernem Inhalt vereint, zu wohlverdientem Erfolg verhalf, sowie *Endre Gertler*, der eine Romanze von *Geza Frid* in eigener Transcription vortrug, und *Arnold Rakos* mit der Vorführung der selten gehörten Violin-Klavier-Sonate von *G. Lekeu*, dem jung verstorbenen talentvollen belgischen Tondichter. Auch *Pablo Casals* huldigte der zeitgenössischen Kunst mit der ausgezeichneten Wiedergabe von *Bartoks* erster Rhapsodie für Geige in der Bearbeitung für Cello. Frau *Lily Kresz-Stojanovits* trat an ihrem wohlgelungenen Liederabend erfolgreich für die spätromantische Lyrik von *A. Medtner* ein. *Geza Wehner* verhalf in seinem Orgelkonzert *Peter Königs* Variationen und Fuge zu schönem Erfolg. Neben den mit Freude begrüßten anderen Solisten ist als besonderes Ereignis zu bezeichnen die Bekanntschaft mit dem Wunderjungen *Yehudi Menuhin* sowie dem feinen russischen Cellisten *Piatigorsky* und das nach langer Zeit erfolgte Wiedererscheinen des Meistergeigers *George Enesco*.

Jenö Kerntler

CHICAGO: Mit dem Kammermusikfest unter dem Protektorat der Frau *Elisabeth Coolidge*, begann die diesjährige Saison in Chicago. Das Fest dauerte fünf Tage und brachte eine Reihe moderner Werke, von denen ein Teil ihre Uraufführung hier erlebte. Schon der erste Abend, dessen Programm zwei deutschen Komponisten gewidmet war, die das Alpha und Omega der deutschen Musik bilden, nämlich *Bach* und *Hindemith*, zeigte eine Uraufführung: die *Konzertmusik für Klavier, Blechbläser und Harfen* von *Hindemith*. Man folgte dieser Novität mit gemischten Gefühlen. Hindemith ist ganz bestimmt eine ungewöhnliche Erscheinung, in der sich so vieles vom Geiste unserer Zeit konzentriert. Aber die Leichtigkeit und frischfröhliche Nonchalance, mit der er produziert, grenzt bereits an Verantwortungslosigkeit und Mißachtung der Kunst und drohen in eine Vielschreiberei auszuarten, die für den Komponisten verhängnisvoll werden kann. Es ist bekannt, daß Hindemith jede Inspiration im Schaffen negiert. Das ist sein künstlerisches Credo. Glücklicherweise ist er aber ein bedeutendes Talent.

Dem deutschen Abend folgte ein englischer mit Werken von *Frank Bridge* (Klaviertrio) und *Arnold Bax* (Legende für Klavier und Bratsche) und ein italienischer mit Werken von *Francesco Malipiero* (»Ritrovari« für elf Instrumente), *Mario Pilati* (Sonate für Flöte und Klavier), *Ildebrando Pizzetti* (drei Kanzonen für Sopran und Streichquartett) und *Castelnuovo-Tedesco* (Streichquartett-Uraufführung). Hier interessierte am meisten das Klaviertrio von Bridge, dessen Faktur Meisterschaft verriet. Die zwei letzten Abende waren einem gemischten Programm gewidmet, in dem Frankreich, Tschechoslowakei, Spanien, Ungarn und Amerika durch einzelne moderne Komponisten vertreten waren.

Unter den zahlreichen Künstlern, die im Dienst des Festes standen, sind der geniale Flötist *George Barrère* (New York) und das *Brosa-Quartett* (London) zu vermerken.

Wollte man aus dieser Musikschau ein Fazit ziehen, so müßte man sagen: es wird viel und fleißig produziert. Die künstlerischen Mittel und die Technik der Moderne fängt an sich zu stabilisieren. Die neue Musik kristallisiert sich allmählich zu einer geschlossenen Richtung. Was ihr aber fehlt, ist der lebendige Geist. Vorläufig ist sie ein blut- und fleischloses Gerüst, in das Leben eingehaucht werden muß. Veni, Creator!

Unter der ausgezeichneten Leitung von *Frederick Stock* fanden acht Konzerte des *Chicago Symphony Orchestra* statt. Diese Konzerte, die den Kernpunkt des Chicagoer Musiklebens bilden, zeigen ein reichhaltiges Programm. Fast jedes Konzert schließt in sich Werke von alten Meistern, von Romantikern und modernen Komponisten ein. Und so

wirken diese Konzerte nicht nur im höchsten Grade künstlerisch, sondern auch im besten Sinne instruktiv. Jede Epoche, jede Richtung, jede Nation kommt hier zu Wort. Mit der »Freischütz«-Ouvertüre setzte das erste Konzert ein, dessen Programm noch die d-moll-Sinfonie von Franck, »Don Juan« von Strauß und »Capriccio espagnole« von Rimskij-Korssakoff umfaßte. Dann wurden aufgeführt Werke von Brahms (e-moll-Sinfonie), Dvorak, Debussy, Ravel, Sibelius, Bach, Bax, Tschaikowskij, Delius, Schubert (C-dur-Sinfonie), Beethoven (C-dur-Sinfonie), Williams (Pastoral-Sinfonie), Borodin, Rameau, Strawinskij, Tomasini, Wagner, Schumann, Skrjabin und Kodaly. Solisten in den letzten vier Konzerten waren: *Erika Morini*, *Heinrich Schlusnus*, *Harold Bauer* und *Mischa Mischakoff*.
Man muß schon Frederick Stocks phänomenales Gedächtnis und seine ungeheuere Arbeitskraft besitzen, um jede Woche ein neues Programm mit Novitäten und Erstaufführungen zu absolvieren. Und wenn man bedenkt, daß außer den drei Konzerten, die das Chicago Symphony Orchestra allwöchentlich in Chicago gibt, noch in der Nachbarstadt Milwaukee musiziert wird, so muß man die Produktivität des nicht mehr jungen Dirigenten bewundern. Überhaupt ist *Stock* eine der markantesten Figuren in der Dirigentenwelt. Zweifellos ist es auch ihm zu danken, wenn Chicago nach New York die größte Rolle im Musikleben Amerikas spielt.

S. A. Lieberson

DANZIG: *Henry Prins* riskiert in diesem Konzertwinter nicht, dem Publikum der Philharmonischen Konzerte Gegenwartsmusik vorzusetzen. Als solche ist ja *Paul Graeners* »Flöte von Sanssouci« nicht anzusprechen, deren klangseliges Archaisieren auf das dekorative Kunstgewerbe um die Jahrhundertwende hinweist. Einen stürmischen Erfolg, wie in Berlin, hatte das von Bach für vier Klaviere bearbeitete Vivaldi-Konzert. *Lotte Leonard* setzte sich am gleichen Abend mit feinem Stilgefühl für Klassisches und Altklassisches ein, während an einem späteren *Egon Petri* das G-dur-Konzert von Beethoven mit großartiger Klarheit gestaltete. Zu einem festlichen Ereignis wurde eine Aufführung von Beethovens »Neunter« unter *Hermann Scherchens* Leitung. Von den Solisten hinterließ *Wilhelm Kempff* mit einem Beethoven-Abend schöne Eindrücke. *Heinz Heß*

DORTMUND: Das Konzertleben leidet immer noch darunter, daß uns bei einem vorzüglichen städtischen Musikdirektor, *Wilhelm Sieben*, und ausgezeichnetem, leider stark reduziertem Orchester ein Saalbau fehlt. Sünden der Vorfahren ... Der *Musikverein* brachte wohlvorbereitet neben klassischen Werken einen neueren Abend mit Strauß (»Wanderers Sturmlied«), Reger (»Der Einsiedler«) und Pfitzner (»Das dunkle Reich«) zu Gehör. Siebens großgewobener Leistung entsprachen Chor, Orchester und gewählte Solisten aufs beste. — In den *Sinfoniekonzerten* unter gleicher Leitung erlebte man neben Klassischem und Romantischem eine prächtige Aufführung von *Bruckners* und *Tschaikowskijs* je fünfter Sinfonie. *Neuheiten* unterschiedlichen Charakters hörten wir von *Graener*, *Wedig*, *Weigl* und *Heinz Schubert*. Beethovens G-dur-Konzert vermittelte *Alfred Hoehn* hervorragend, der auch mit eigenem Klavierabend sich als Gestalter von bestem Rang in Erinnerung brachte. *Vasa Prihoda* erfreute als Meistergeiger, *Armin Weltner* als Sänger von gediegenem Können mit einem umfassenden Programm. Einen herrlichen Gesangsabend verdankten wir *Sigrid Onegin*, reiche Kammermusik dem *Rosé*- und *Böhmischen Streichquartett*. In einem volkstümlichen Konzert trat *Dodo Klotz* als vielversprechende, wenn auch noch nicht ausgereifte Pianistin hervor. *Valente* debutierte als begabter, doch nicht einwandfreier dramatischer Sänger. *Theo Schäfer*

GRAZ: Das Konzertleben ist nach wie vor fast völlig gestorben, und gäbe es die allmonatlichen Sinfonie-Abende des städtischen Orchesters nicht, könnte dieser Bericht entfallen. Im Rahmen dieser Konzerte brachte *Kabasta* als Neuheit »*Das dunkle Reich*« von *Pfitzner* zu einer vollendeten Wiedergabe, unterstützt von zwei glänzenden Solisten, *Grete Schönegger* (Sopran) und *Josef Schwarz* (Bariton). *Tutein* führte danach als Neuheiten die »*Tanzsuite*« von *Clemens von Franckenstein* und die »Sinfonische Ouvertüre«, op. 13 von *Egon Kornauth* (aus dem Manuskript) vor, zwei Tonstücke, die Anspruch auf anerkennende Bewertung haben. — Der gemischte Chor »*Südbahnbund*« brachte als örtliche Neuheit die kleine »Cäcilien«-Ode von *Händel* und hob das imposante Chorwerk mit Orchesterbegleitung von *Egon Lustgarten* (auf die Dichtung von *Heinrich Lersch*) »*Der Mensch ist unterwegs*« aus der Taufe. Es han-

delt sich um einen ergreifenden proletarisch-zukunftsbejahenden Text, zu dem eine rhythmisch exakte, mit diffizilen Feinheiten versehene, im Orchestersatz durchaus individuell behandelte Musik, die unter *Hermann Richters* Leitung stürmischen Beifall fand. — Ein Sonatenabend der Wiener Geigerin *Christa Richter* und der Grazer Pianistin *Elsa Burger* brachte Altes mit erlesener Interpretation, das *Kroemer-Trio*, eine Elite-Vereinigung von Vollblutmusikern, spielte neben Mozart und Beethoven zum erstenmal das Trio in a von *Ildebrando Pizzetti*, das vermöge packender guter Melodik von moderner Ausdruckskunst umwebt großen Eindruck macht .

Otto Hödel

HAMBURG: Der Monat April vermittelte noch die Bekanntschaft einiger Künstler, die sich nun auch vor dem Hamburger Publikum ihre Legitimation, ihren von der Kritik bestätigten Erfolg holen konnten: die Sopranistin *Maria Müller*, die in einem Bruno Walter-Konzert mit den Ehrungen eines neuen Stars bedacht wurde, und die junge ungarische Pianistin *Lili Krauß*, die starke spieltechnische Begabung, aber auch nachschöpferische Werte in der Richtung einer herb-maskulinen Färbung, einzusetzen hatte. Außerdem konzertierte erstmalig das Budapester Trio (dessen Mitglieder nicht mit den Herren des Budapester Streichquartettes identisch sind), eine vornehm und kultiviert, aber nicht stärker national musizierende Vereinigung, die als Neuheit eine (1925) geschriebene »Sonata a tre« von *Francesco Malipiero* aufführte, die in nicht sonderlich geglückter Mischung Impressionismus, moderne Durchsichtigkeit des Ausdrucks und italienische Passion im Spiegel des neuen Musikempfindens zu binden sucht. *Wilhelm Kempff* stellte in seinem Klavierabend die sicher wertvollen individuellen Gaben seines pianistischen Könnens allzu stark in den Dienst subjektiver, zu Überspitzungen neigender Belichtungen des Kunstwerkes. Der Cäcilien-Verein, der unter seinem neuen Führer *Conrad Hannß* die örtliche Tradition mit Initiative und Wertgehalt fortsetzt, bewältigte sehr anerkennenswert ein gewichtiges, technisch und musikalisch weit dimensioniertes Programm: *Regers* 100. Psalm und als Erstaufführung *Kurt Thomas*' Kantate »Jerusalem, du hochgebaute Stadt«, ein Werk, das noch mit der polyphonen Stilform ringt, die Thomas vorschwebt. Mit nobler Vortragskultur sang *Joseph Degler* als Solist die Vier ernsten Gesänge von *Brahms* (in einer Instrumentierung von Ludwig Misch, die es jetzt ermöglicht, diesen bedeutenden, sinfonisch zu wertenden Zyklus auch in Orchesterprogramme aufzunehmen). Die offizielle Konzertsaison wurde im übrigen mit den traditionellen, künstlerisch hochwertigen Aufführungen der 9. Sinfonie in der Philharmonie unter *Muck*, und der Matthäus-Passion mit der Singakademie unter *Papst* beschlossen; zu ihnen gesellt sich jetzt in gleicher Standardform die Johannis-Passion, das romantisch-subjektiver gerichtete Schwesterkind der Matthäus-Passion, mit dem vorbildlich disziplinierten St. Michaeliskirchenchor unter *Alfred Sittard*, der sich um die wichtige, historisch verankerte Bach-Pflege unserer Stadt rühmliche Verdienste erwirbt.

Max Broesike-Schoen

HANNOVER: Die von der *Opernhauskapelle* unter *Rudolf Krasselt* als Neuheit dargebotene *Serenade* für kleines Orchester, op. 10, von *Kurt Thomas* kann nicht als einheitlich gelungen angesprochen werden. Wohl merkt man die Könnerschaft, die polyphone Denkweise, auch einige Originalität des Aufbaumaterials. Manch fein geschliffene Einzelheit fällt bei dem kammermusikalisch behandelten Orchester durch ihren Eigenglanz auf. Aber die leichte, anmutige musikalische Vorstellungsart, der heitere Grundzug des Serenadenstils will sich nicht recht entfalten. — An einem anderen Abend sang uns *Willy Domgraf-Faßbaender* die neuen »*Apostelgesänge*« von *Hans Redlich*. Ein kräftiger Pulsschlag des Gestaltens offenbart sich besonders in dem mit Schlagzeug stark gewürzten Orchesterpart, dem sich die Singstimme liturgisch anmutend, in der Koloratur direkt an den römischen Choral erinnernd, einordnet. — Ein von *Gustav Havemann* bei der »Philharmonischen Gesellschaft« zur Uraufführung gebrachtes *Violinkonzert* von *Paul Juon* hat seinen musikalischen Schwerpunkt im sinfonisch bedeutsam behandelten Orchester. Duftig hingehauchte Kantilene für das Soloinstrument bietet der elegische Mittelsatz. Ein kraftvoller Rhythmus belebt den Schlußteil, während sich der pathetische erste Satz etwas vergrübelt ausnimmt.

Albert Hartmann

HELSINGFORS: *Johan Helmich Roman* (1694—1758), finnischen Ursprunges, der Vater der schwedischen Musik genannt, war Konzertmeister in Händels Orchester. Er-

staunlich, wie er Händel aufs Haar ähnelt, in Inhalt und Form seiner Kompositionen. Seine »Beati omnes« für Chor, Soli und Orchester, hat *Heikki Klemetti*, wichtige Persönlichkeit des finnischen Musiklebens, entdeckt und führt es mit seinem musterhaften Chor nunmehr nach zweihundert Jahren in der Universitätsaula in Helsinki erstmalig auf. Er dirigiert das Werk aus dem Negativ der Partitur, die er in Stockholm, wie er mir sagte, abphotographieren ließ. Diese musikalische Neuentdeckung hat Kulturwert, und Klemettis Verdienst muß geehrt werden. Als Erneuerer finnischer Musik leistet er ja auch sehr Wertvolles, und das gleiche interessante Konzert bringt neben einer eigenen *Uraufführung Klemettis* (die Vertonung eines Freudenpsalmes altfinnischer Sprache) noch Bearbeitungen von Varianten aus dem 17. Jahrhundert, die somit der Musikwelt wieder zugeführt worden sind. Als Komponist beweist Klemetti eigene Note und Charakter.

Gerhard Krause

HERNE: Unter den westfälischen Komponisten hat sich Musikdirektor Adolf Prümers (Herne) mit der Komposition des Kirchenoratoriums »Das Sakrament des Altars« vor etwa zehn Jahren schon weit über die Grenzen der Heimatprovinz einen Namen gemacht. Neuerdings brachte er als Werk 72 sein Oratorium »*Heliand*« nach der ältesten deutschen Messiade in der Übersetzung von Paul Herrmann zur Uraufführung. Die durch Prümers ausgewählten 23 Gesänge vom deutschen Volkskönig Christus sind für gemischten Chor, Männerchor, Frauenchor, vier Solostimmen, Orchester und Orgel geschrieben worden. Die Gesamtanlage des Musikalischen geht auf Wagners Stil zurück und zeichnet neben feierlich mystischen bzw. lyrischen Partien auch die heroische Linie, entsprechend dem Charakter des altsächsischen Epos.

Max Voigt

KÖNIGSBERG: Im Konzertleben bereitet sich insofern eine Umwälzung aller Dinge vor, als der Fortgang *Scherchens* sozusagen beschlossene Sache ist. Das Rundfunkorchester, sein Hauptbetätigungsfeld, wird aufgelöst. Der Plan, das Opernorchester zu vergrößern und städtisch werden zu lassen, ist gescheitert. Vielleicht gelingt es, ihn wenigstens gastweise den Sinfoniekonzerten weiter zu erhalten. Das wäre aus künstlerischen Gründen natürlich sehr zu begrüßen. Obwohl uns Scherchen mit allzu viel Anwesenheit nicht gerade verwöhnt hat, ist sich doch jeder wirklich Einsichtige darüber klar, was seine Persönlichkeit für uns bedeutet. Programmatisch hat er sich in diesem Jahr in den Sinfoniekonzerten stark auf die klassische Note festgelegt, bringt aber des Neuen um so mehr im Rundfunk. Hier konnte man auch mehrfach auswärtige Komponisten begrüßen, die persönlich ihre Werke vorführten. So waren in letzter Zeit Paul *Graener* und Franz *Schreker* hier anwesend. James *Simon* hob ein Klavierkonzert seiner Feder aus der Taufe.

Otto Besch

MAGDEBURG: Im Konzertbetrieb dominieren die großen Orchesterkonzerte. Während in den Kaufmännischen Vereins-Konzerten Dirigenten wie *Wilhelm Furtwängler* und *Fritz Busch* mit dem Berliner Philharmonischen Orchester die große Gesellschaft als Publikum sichern, leistet *Walter Beck* im Aufbau des Programms der Sinfoniekonzerte des Städtischen Orchesters die undankbarere und härtere, aber zuletzt durch ihre pädagogisch-künstlerische Leistung doch für das Profil des Musiklebens ausschlaggebende Arbeit. Solisten wie Edwin Fischer, Adolf Busch verstärken den Nachdruck dieser Arbeit in der breiteren Öffentlichkeit. Den Höhepunkt des gesamten Konzertlebens in diesem Winter, zugleich die repräsentativste Veranstaltung der Stadt, war das *Chorkonzert*, das unter Walter Beck die 8. Sinfonie von *Gustav Mahler*, und was noch wichtiger war, *Hans Pfitzners* Chorphantasie mit Orchester »Das dunkle Reich« vermittelte. Pfitzners Chorwerk, das schon durch die tiefsinnige, höchsten Anspruch auf geistige Wertung erhebende Auswahl und Zusammenstellung der Texte sich außerhalb der gewöhnlichen Chorliteratur stellt, wurde von Beck in strenger Geistigkeit, so wie es in seiner strengen, herb-romantischen Haltung gemeint ist, abhold jeder nur gefälligen Wirkung interpretiert. Mit der Aufführung der »Sinfonie der Tausend« wurde nur die artistische, nicht die geistig künstlerische Leistung der Pfitzner-Aufführung überboten. Eine Reihe trefflicher Solisten traten zu den besten Magdeburger Chören. Der zusammenfassenden geistig-organisatorischen Kraft des Dirigenten und der durch sie erzielten großartigen Gesamtleistung entsprach die enthusiastische Anteilnahme des Publikums. — Neben einigen wesentlichen *Kammerkonzerten* (Klingler-Quartett, Guarneri-Quartett und Kammerkonzert des Städti-

schen Orchesters mit Werken von Telemann, Bach, Chemin-Petit und Mozart) waren es vor allem noch drei *Orgelkonzerte in der Stadthalle* (Günther Ramin, Fritz Heitmann und Georg Sbach), die dem Konzertleben das Gepräge eines erfreulichen Aktivismus gaben. Ein großes Orchesterkonzert, das die vereinigte Magdeburger Musikerschaft unter *Hermann Abendroth* zugunsten ihrer notleidenden Kollegen veranstaltete und das einen beträchtlichen Reingewinn für die gute Sache abgeworfen haben dürfte, sei des guten Beispiels und Erfolges wegen noch erwähnt.

L. E. Reindl

MÜNCHEN: *Walter Courvoisiers* groß gedachtes und meisterhaft ausgeführtes Chorwerk »Auferstehung« wurde unter Ernst Riemanns Leitung vom Chorverein für evangelische Kirchenmusik gemeinsam mit den Münchner Philharmonikern zu einer schönen Gedächtnisfeier für die Gefallenen im Weltkrieg. Zu einer Totenfeier, denn keine Totenklage soll uns aus diesem männlich starken und unsentimentalen Werk entgegenklingen, das ganz ohne alle weichliche Stimmungsmache in seiner klaren und herben Form einen würdigen Ausdruck für das Tragische des Vergehens und gleichzeitig für die Lösung des Schmerzes in hymnischer Erhebung findet. — In einem zeitgenössischer Musik gewidmeten Volkskonzert wurde unter Mennerichs temperamentvoller Leitung *Wolfgang Bartels*' erste Sinfonie uraufgeführt. Das Werk, das sich, ohne »akademisch« zu sein, an die große Tradition der klassischen Sinfonie anlehnt, ist formal mit überlegenem Können gebaut, durchsichtig und farbig instrumentiert und errang einen starken Erfolg. In den *Hausegger*-Konzerten gab es eine hervorragende Aufführung von Beethovens Chorfantasie mit *Schmid-Lindner* am Flügel, die sehr stimmungsvoll der IX. Sinfonie vorangestellt wurde. *Rezniceks* Tanzsinfonie, sehr schwungvoll, sehr »gekonnt«, aber auch ein wenig aufgemacht und äußerlich, erfüllte nicht alle Erwartungen. — *August Reuß*' 60. Geburtstag wurde sowohl von der Trappschen Musikschule, deren Mitleiter der Jubilar ist, als auch vom Tonkünstlerverein mit Kammermusiken seiner Werke gefeiert. Sehr eindrucksvoll gestaltete sich die Uraufführung der »Ölberggesänge« für Baritonsolo, Chor und Orgel des Domorganisten *Joseph Schmid*, die vom Domchor unter Berberichs Leitung gebracht wurde. Interesse erweckte ein Konzert, das der einstige Zögling der Münchner Akademie und jetzige Kapellmeister an der Berliner Städtischen Oper *Reiter* gemeinsam mit *Huberman* gab, ferner ein Abend, an dem man das ungemein kultivierte Zusammenspiel von *Thibaud* und *Cortot* bewundern konnte. *Franz Schalk* dirigierte in seiner »klassischen« Weise Bruckners IV. und Beethovens V. Erwähnt sei auch das Mitwirken in verschiedenen Veranstaltungen des Münchener *Violen-Quintetts*, das mit Ruhm bedeckt kürzlich aus Italien zurückgekehrt ist und schnell zu einem beachtenswerten Faktor des Münchner Musiklebens emporwächst.

Oscar von Pander

PARIS: Im Konzertleben ist eine erfreuliche Wendung eingetreten: es wird um rund 30% weniger konzertiert, als es zu derselben Zeit im vorigen Jahre der Fall war. Mit ihrem weiteren Fortschreiten hat die Saison manches gebracht, was die Tendenzen der Gegenwart stark beleuchtet. Die komponierende Jugend (»S. M. I.«, »Club Musical«, »Société Nationale«, »Jeunes Musiciens Polonais« usw.) hat sich in den letzten Wochen ganz besonders fruchtbar erwiesen, und man muß sagen, daß die jungen Komponisten von neuem wieder nach der Pfeife Strawinskijs tanzen und nur wenige imstande sind, sich seiner Suggestionskraft zu entziehen. Vor allem finden wir hier den jungen *Igor Markewitsch*, der mit seinem »Concerto grosso« für großes Orchester den Weg vom Impressionismus zur gegenwärtigen Kunst geht. Da sein Handwerk aber auf sicherem Boden ruht und Markewitsch über wirkliche Einfälle verfügt, haben wir auch in Zukunft etwas von ihm zu erwarten. Ein »*Festival Ravel*« zeigte den Komponisten von keiner neuen Seite. Die als Uraufführungen angezeigten Werke entpuppten sich als Kompositionen, denen man schon vor Jahren begegnete. Ein Orchesterkonzert *Ansermet-Strawinskij* war in ihren Hauptteilen Werken des letztgenannten gewidmet, wo u. a. auch die »Psalmen-Symphonie« zum erstenmal in Paris zum Vortrag kam. Der Begeisterung für dieses Werk kann ich mich nicht vollkommen anschließen, um so mehr, als es unter der Direktion des Komponisten und dem für diese Zwecke unzulänglichem Orchester Straram nicht überzeugend zur Darbietung kam. — Klavierabende von Brailowsky, Casadesus und Jeanne-Maria Darré, einer glänzend begabten Anfängerin, führten über das gewohnte Niveau weit hinaus. Von fremden Pianisten ist vor allem *Leopold*

Münzer zu nennen, dessen Chopinspiel zu dem Vollkommensten gehört, was in dieser Saison in Pariser Konzertsälen geboten wurde. *Georg Bertram* hatte mit der Interpretation des f-moll-Konzerts von Chopin trotz mangelhafter Orchesterbegleitung einen ungewöhnlich großen Erfolg. An Violinisten stehen Huberman, Kulenkampff, Enesco und Colette Frantz an führender Stelle, während Cassado wie immer eine begeisterte Gemeinde fand. Elisabeth Rethberg, Lotte Lehmann, Elisabeth Schumann, Melchior und Watzke bildeten die Elite der in Paris aufgetretenen Sänger: Horenstein, von Hoeßlin, Schalk, Elmendorff, van Goudöver (Coburg) wurden als Dirigenten sehr gefeiert. Der Beweis Alfred Cortots als Dirigent ist als mißglückt anzusehen. Endlich gaben das Budapester Streichquartett, Lener-Quartett und das British String Quartett Proben ihres hohen Könnens.

Otto Ludwig Fugmann

ROM: Klemperer hat den Römern in einem Konzert des Augusteo die siebente Sinfonie von *Bruckner* erstmals vorgeführt und damit reichen und aufrichtigen Beifall geerntet. Der führende römische Musikkritiker De Rensis stellt im Giornale d'Italia fest, daß dieser Beifall nur der Ausführung und Klemperer galt, denn die an »Elefantiasis« gemahnenden Werke von Bruckner und Mahler seien wenigstens für Italien toter Museumsinhalt. Der Sinfonie folgte *Strawinskijs Pulcinella*.

M. Claar

STRASSBURG: Den stärksten Anteil an der Pionierarbeit für die deutsche Musik hat neben der Oper das Straßburger Chorleben; hier ist es vor allem der berühmte Chor der Wilhelmer Kirche unter seinem genialen Dirigenten *Fritz Münch*, der erst jüngst mit einer stilvollen Aufführung von *Mozarts* »Requiem« und einer *Heinrich Schütz-Feier* hervortrat und durch diese Anerkennung von Bachs immer mehr in den Vordergrund tretenden Vorgänger seine vorbildliche Bachpflege vorteilhaft ergänzte. Neben dem Wilhelmer Chor behauptet sich ausgezeichnet die Chorvereinigung des Straßburger Münsters, die unter der suggestiven Leitung des Domkapellmeisters Abbé *Hoch* den wohlgelungenen Versuch einer Wiederbelebung des zu Unrecht vergessenen, auf den Ton einer Pastorale gestimmten Jugendwerks von César Franck »Ruth« unternahm. In gleicher Weise bewährt sich in Mühlhausen *Philipp Strübin*, der Dirigent der »Concordia«, der mit großem Erfolg *Bachs* »Weihnachtsoratorium« und *Monteverdis* »Orfeo« zur Aufführung brachte. Das Konzertleben Straßburgs wird von den Volks- und Sinfoniekonzerten des städtischen Orchesters beherrscht, die von dem begabten *E. G. Münch* bzw. *P. Bastide* geleitet werden, der als ein reiner Operndirigent großen Formats im Konzertsaal weniger zu gefallen weiß. Aus den Programmen der Volkskonzerte seien vor allem *Regers* »Mozart-Variationen«, *Kodalys* »Hary Janos-Suite« und eine ausgezeichnete Wiedergabe von Brahms' Dritter Sinfonie erwähnt, während unter Bastide *Respighis* »Römische Feste«, *Milhauds* »Hebräische Gesänge«, *de Fallas* »La vita breve«, *Chaussons* »Des Meeres und der Liebe Wellen« und *Rimskij-Korsakoffs* »Die großen Russischen Ostern« erklangen. In zweiter Linie betätigt sich mit Erfolg das »Philharmonische Orchester«, dessen Dirigent *Monfeuillard*, der musikalische Leiter des Straßburger Senders, mit einem eigenen Werk (Allegretto und Scherzando für Flöte und Orchester) hervortreten konnte.

Auf dem Gebiet der Kammermusik sind die Uraufführungen von *P. Bretagnes* klangschönem, durch geschickte Verwendung flämischer Volksmelodien gefallendem Quartett in b-moll durch die Kammermusikvereinigung des städtischen Orchesters sowie ein Gastspiel von *Elisabeth Schumann* und dem temperamentvollen *Calvet-Quartett* im Rahmen der Veranstaltungen der »Gesellschaft der Musikfreunde« zu verzeichnen.

H. G. Bonte

WIEN: *Franz Schmidt* ist ein typisch Wienerisches Talent; seine Musik hat Geradheit, Wärme und Sinnlichkeit, ein Herz, das lachen und schwermütig sein kann, und eine Gesinnung, die sich in ihrer konservativen Festigkeit durch nichts irremachen läßt. Auch seine jüngste Komposition — »Variationen über ein Husarenlied« — prägt diesen schwelgerischen, obschon ein wenig veralteten Typ aufs klarste aus: gesunde, kräftige oder anmutig rankende Stimmführungen, breit ausgepinseltes Kolorit, weiche Bläsertönungen, flammendes Rot für die Streicher, die der Komponist auch schon ehedem im Esmeralda-Zwischenspiel seiner »Notre-Dame«-Oper so zigeunerisch hinreißend sich aussingen hat lassen. — Nicht nur die Pußta der Husaren und Zigeuner, auch die Landschaft des braven österreichischen Bundesbürgers birgt immer noch eine Menge ungelöster Klänge und Melodien. Eine knappe

Handvoll davon hat *Ernst Krenek* für sein »*Reisebuch aus den österreichischen Alpen*« eingefangen. Die Texte verzeichnen in sorglosem Kunterbunt, was einem so zwischen Wien, Ischl und Pörtschach durch den Kopf schießen mag. Dazu eine flotte und amüsante, mit wenig Kunst, aber viel Temperament skizzierte Musik, die zumeist mit ein paar charakteristischen Strichen, etlichen Licht- und Schattenflecken und einer bescheidenen Farbentönung da und dort das Auslangen findet. Auf die Dauer stellt sich freilich eine gewisse Monotonie ein: das Reisebuch ist zu ausschließlich Skizzenbuch, das nur andeutet, anspielt, anklingen läßt; Musik, die standhält, will mehr »komponiert« sein. *Elisabeth Schumann* sang, von *Carl Alwin* glänzend begleitet, einige Stücke aus dem »Reisebuch« und stattete sie mit allen Reizen ihres feingeschliffenen Vortrags aus. — Im »Konzertverein« unter *Reichwein* gab es ferner Variationen von *Adolf Busch* über ein Mozartthema, in denen sich der große Geiger als ein fleißiger und sehr ehrenwerter, im Grunde aber doch recht trockener Komponist zeigt; in der »*Gesellschaft der Musikfreunde*« unter *Hegers* Leitung war eine »*Tripelfuge*« von *Kurt von Wolfurt* zu hören, die sich pflichtgemäß mit drei Themen abrackert und ein recht unpersönliches, neutrales Tonstück zustande bringt, das ebensogut auch als sinfonische Dichtung oder unter sonst einem Zufallstitel Dienst machen könnte. — *Alfred Uhl*, der vor wenigen Jahren erst der Schule entwachsen ist, führte in einem Kompositionskonzert zahlreiche Proben seines feinen, empfindsamen lyrischen Talents vor. Er ist ein gebildeter, stilgewandter Musiker, ein Tondichter mit offenen Sinnen für die Subtilitäten der musikalischen Technik und des künstlerischen Gefühls. Die »*Bilder aus Wangerooge, drei Stücke für Klavier*«, sind impressionistisch geschaut und vorzugsweise aufs Malerische, Stimmungsbildnerische eingestellt; ein ausgezeichnetes, angeregtes und anregendes *Septett* für drei Geigen, zwei Bratschen, Cello und Klarinette sucht vom Impressionismus loszukommen und ein Kompromiß mit dem neusachlichen Geiste anzubahnen. Eine andere junge Begabung kam beim *Rosé-Quartett* zu Wort: *Alexander Spitzmüller-Hermesbach* mit einem *Divertimento breve* für



Klavier, zwei Geigen, Bratsche und Fagott, eine Begabung, bei der sich noch alles im Fluß befindet, die erst Konsistenz, Kontur und Richtung finden muß.

Heinrich Kralik

WUPPERTAL: *Liszts* »*Christus*« war einst ein kühner Versuch, die Ausdrucksmittel der Neuromantik und Stilelemente der katholischen Kirchenmusik im Oratorium zu verschmelzen. Heute sind — das zeigte eine Elberfelder Aufführung — die religiösen Werte geblieben, der Schimmer der Romantik ist ziemlich verblaßt. Die Wiederholung der E-dur-Messe *Hubert Pfeiffers* mit den größeren Mitteln der Konzertgesellschaft (Hößlin) erwies, daß auch auf dem Boden des Gewordenen noch echte Kunstwerke möglich sind, wofern nur unsere Musiker mehr geben können und wollen als bloß »Neues vom Tage«. Pfeiffer musiziert mit dem Herzen, in warmer, oft fortreißender Begeisterung, bisweilen naiv und innig wie Bruckner, an den auch Stilistisches erinnert, immer mit sicherem Geschmack. Ein nüchtern abwägender Kunstverstand hätte die Mittel weniger gehäuft, die Höhepunkte vielleicht anders verteilt, bei aller Schönheit im einzelnen den Aufbau des Ganzen mehr im Auge behalten: der unmittelbaren Wirkung dieser Messe wird man sich nicht leicht entziehen können. Ein Festtag anderer Art war ein Konzert der *Berliner Philharmoniker* unter *Furtwängler*. Den Höhepunkt der bunten Gabenfolge bildete die d-moll-Sinfonie Schumanns. Nach Furtwänglers großartig aufgebauter und hinreißend gesteigerter Wiedergabe des Werkes scheint es fast, als ob Schumanns Sinfonien gar keine Komponisten-, sondern nur eine Dirigentenfrage wären. Durch *Felix Petyrek* und *Walter Rehberg* hörte man Bachs »Kunst der Fuge« in der Bearbeitung für zwei Klaviere von Erich Schwebsch.

Walter Seybold

K R I T I K

BÜCHER

ALBERT SCHWEITZER: *Selbstdarstellung*. Verlag: Felix Meiner, Leipzig.

In diesem schmalen Bändchen findet man in vorbildlich klarer und ehrlicher Sprache nicht »Dichtung und Wahrheit«, sondern nur anspruchslose Darstellung tiefinnerlicher Lebenserfahrungen. Es ist keine Autobiographie, denn Albert Schweitzer wäre nicht der, den so viele verehren, um ihr eigenes Ideal zu ehren, legte er auf seine Persönlichkeit so viel Gewicht, damit auch nur ein solch schmales Bändchen zu füllen. Freilich gibt er Daten an, doch nur, soweit sie als Unterlage seiner »Lebenserfahrung« in fast schon mystisch zu nehmendem Sinne unentbehrlich waren. Es fällt ihm gar nicht ein, Material für den sonst so gern als selbstverständlich vorausgesetzten Biographen in gewünschter Zubereitung zu liefern. Er erzählt nur aus der Fülle des bei ihm immer wesentlichen Erlebens, wie es ihm, diesem unentwegten Idealisten, unter den Menschen zwischen 1875 und 1928 erging, nie anklagend, nur immer voll Dank, Erstaunen über unerwartetes Entgegenkommen und, wo es sein muß, offenherzig ablehnend, wo sich Wasser nie mit Öl mischen kann und wird.

Friedrich Baser

KARL SCHUCH: *Die einfachen und zusammengesetzten Rollungen im Klavierspiel.* Verlag: Leuschner & Lubensky, Graz.

Diese Schrift über die »Rollungen« kann ich nur wärmstens empfehlen. Man ersieht aus ihr, daß unser Samen auf fruchtbaren Boden gefallen ist. Es ist die ausführlichste und tiefgründigste Darstellung dieser wichtigsten aller Funktionen. Der Ablauf der einzelnen Bewegungsphasen ist derart exakt beobachtet, daß man wohl sagen darf, daß die Akten über dies Kapitel unserer Technik mit der Schuchschen Analyse abgeschlossen ist. Neben den mustergültigen physiologischen Ergebnissen sei auch besonders auf den praktischen Teil, den »Lehrgang« und die »Praxisergebnisse« hingewiesen, die den modern geschulten, feinfühligen Psychologen erkennen lassen. Kleine Schönheitsfehler der Schrift sind bei einer Neuauflage unschwer auszumerzen. So würde sich besonders eine Vereinfachung des Ausdrucks und eine größere Klarheit der Sprache und Satztechnik empfehlen. Wer da weiß, wie schwer es ist, Bewegungen einfach und klar darzustellen, wird mich verstehen. Auch die Quellenangaben im »Vorwort« benötigen einer Korrektur. Thobias Matthay-London in Ehren, aber der erste, der die Rollung richtig erkannt und beschrieben hat, ist ohne Zweifel Dr. *Steinhausen* gewesen (cf. »Die Physiologie der Bogenführung auf den Streichinstrumenten«, Vorwort vom Dezember *1902*!!).

Daß der Verfasser *Horace Fr. Clark* (»Die Lehre des einheitlichen Kunstmittels beim Klavierspiel« *1885*!), *Deppe-Caland* und *meine* Methodik verschweigt, könnte man ihm eigentlich übelnehmen, zumal ich weiß, daß er von meinen Werken wenigstens durch seinen eigenen Vater eine ziemlich genaue Kenntnis gehabt haben muß. Darauf deutet auch die Verwendung der meisten, von mir geschaffenen Begriffe wie: »Einfache« und »zusammengesetzte« Rollungen, »Rollschwung«, »Außenrollungen«, »Innenrollungen«, »Auf- und Abrollungen«, »Tastenfühlung« usw. hin. Da mich aber der Eitelkeitsteufel niemals geplagt hat, und es mir immer nur um die Sache selbst zu tun war, so lege ich kein besonderes Gewicht auf dieses Versehen. Nur auf eins muß ich am Schluß einschränkend hinweisen: das Verdienst der »*fixierten*« Fingerspitzen in Verbindung mit der Rollung kommt ohne weiteres *Deppe-Caland* zu. Auch in *meiner* Methodik vom Jahre 1904 sowie bei *T. Bandmann* und Prof. *Ritschl* findet sich der »*Nicht-Hubfinger*« mit »fixierter« Fingerspitzenfühlung unzweideutig ausgedrückt. Dr. *Beninger*-Wien (vgl. die »Festschrift zum 50. Geburtstage Walther Howards, Mai 1930«) geht daher in die Irre, wenn er Schuch das ausschließliche Verdienst in diesem Punkte zuerkannt wissen will. Über das »Gewichtsspiel« ist auch nicht von Tetzel »Grundlegendes« gesagt, sondern (leider!) von meiner Wenigkeit. Endlich sind die Schlußfolgerungen beider Autoren (Schuch —Beninger) abwegig, wenigstens was die *absolute* Wertung der Rollfunktionen anbetrifft. Ist schon die Fixierung der Fingerspitzen nur im Endstadium zu gebrauchen, — und dann ergibt sie sich meist von selbst (cf. meinen »*gedeckten*« Anschlag, »Praktische Studien«, Heft 5) —, so muß ich die einseitige Betonung der Rollfunktionen gegenüber der Vielfältigkeit der im Kunstwerk anzuwendenden Mittel in dieser schroffen Form aus rein künstlerischen Gründen durchaus ablehnen. Die Rollung ist lediglich *ein* Mittel, und gewiß eines der brauchbarsten Mittel,

aber eben nur eins von vielen andern, musikalisch-künstlerisch ebenso guten, ja oft besseren Mitteln. Dies läßt sich jedoch nur klanglich-praktisch beweisen. Auch entfallen schon rein rechnerisch höchstens 30 bis 40 % der Formmittel auf die Rollungen. Es geht also nicht an, die Rollung als Universalmittel hinzustellen. Das haben wir uns in 30jähriger Praxis längst abgewöhnt.

Rudolf M. Breithaupt

ALFRED BARESEL: *Schule des Rhythmus*, mit zahlreichen und modernen Tanzstücken. Verlag: Wilhelm Zimmermann, Leipzig.
Die klar geformte Studie bildet einen gelungenen Versuch, »die rhythmischen Grundbegriffe der Musik aus dem praktischen Leben heraus zu erklären und plastisch darzustellen«. Die leichte Verständlichkeit der Studie, die auch viele praktische Beispiele bringt, wird vor allem dem Musikliebhaber eine Orientierung auf diesem Gebiete (z. B. hinsichtlich des Unterschiedes von alter und neuer Tanzmusik) ermöglichen. *Isabella Amster*

JOSEF HERMANN WAGENMANN: *Heinrich Knote, der 60jährige deutsche Meistersänger, in seiner stimmbildnerischen Bedeutung und im Vergleich mit anderen Sängern.* Verlag: Erich Hecht, München.
Es ist kein Feiertagsalbum mit hundert Bildern des stimmenstarken Jubilars in seinen bewunderten Hauptrollen als Wagnersänger, als umschwärmter Göttinnenliebling, als rüstiger Bergwanderer und Gutsbesitzer, als sein eigener Ökonom, d. h. halt! das doch — als Stimmökonom! Denn das ganze Buch von Dr. Josef Hermann Wagenmann, Stimmbildner, Berlin-München, beschäftigt sich eingehend und kenntnisreich damit, wie es möglich ist, ein solch sicherer, allweil sieghafter Sänger und nun gar Tenor zu sein, zumal noch mit 60 Jahren, wie Heinrich Knote, der Heldentenor der Münchener Staatsoper. Es beginnt mit Erörterung dieser seiner unbestrittenen Meisterschaft und einer guten Auswahl ebenso unbestrittener Pressestimmen, der freilich auch einige — bestrittene Stimmen und auch — bestrittene Sänger, außer Caruso, gegenübergestellt werden. Doch man spürt, daß ein Leben voll Erfahrung und genauer physiologischer Kenntnis der Stimmbildung dahintersteht, was auch an drei Textbildern deutlich erkennbar aufgezeigt wird. Die Funktion der Stimme, ihre Entwicklungsstadien, ihr Tonentstehungs-, Bewegungs- und Formgesetz wird eingehend und höchst sachverständig erörtert. Doch das Buch ist nicht einseitig darstellend, es bringt auch praktische Erwägungen aller Art und ermöglicht durch Vergleiche mit zum Teil sehr berühmten Kollegen und Stimmen zu sagen, was an Knote stark, bedeutend und wirkungssicher ist. So stellt sich uns die Erfahrung des Vertrauen erweckenden Buches immerhin als bereichernd für die Erkenntnis der menschlichen Stimme und damit auch des Meistersängers Heinrich Knote dar. *Theo Schäfer*

JOSÉ BRUYR: *L'Écran des Musiciens.* Verlag: »Les Cahiers de France«, Paris 1930.
Vierzehn literarische Porträtskizzen von jungen französischen Komponisten, darunter Auric, Honegger, Migot, Milhaud und Poulenc. Unnachahmlich in der leichten und sicheren Linienführung. Auch in der Geschicklichkeit, die Komponisten selbst sprechen zu lassen und ihre Äußerungen mit kleinen Zwischen- oder Randbemerkungen zu würzen. Ein französisches Gegenstück zu Herbert Eulenbergs (Schatten-)Bildern, jedoch nüchterner, sachlicher. Bildhafte Reportage; Wahrheit ohne Dichtung. Besonders hübsch die kleinen, inoffensiven Sticheleien und die Milieu-Schilderungen. Hier und da eine sehr kluge, sehr scharfsinnige Bemerkung, dann wieder eine himmlische Verrücktheit, lustig und frech. So sollten Miniatur-Biographien lebender Musiker immer geschrieben werden.

Richard H. Stein

MUSIKALIEN

GÜNTER RAPHAEL: *Kammerkonzert für Violoncell und kleines Orchester*, op. 24. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.
Die Violoncell-Literatur ist an guten, spielbaren Konzerten nicht übermäßig reich. Jeder Versuch auf diesem Gebiete ist daher zu begrüßen. Dieses Konzert von Raphael ist eines von den vielen, die in jüngster Zeit unternommen wurden. Unsere Cellisten werden sich das Opus ansehen müssen, denn es enthält eine brillante Solopartie, die zwar stets »machbar«, aber doch auch reich gespickt mit Dingen ist, die nicht so ohne weiteres zu bewältigen sind. Es fehlt nicht an kniffligen Doppelgriffen, Arpeggien, allen möglichen Stricharten und rhythmischen Schwierigkeiten. Also: sie ist wirkungsvoll. Das Werk als Ganzes aber steht nicht über der Kritik. Es bietet neben sehr Reizvollem auch streckenweise leerlaufende Partien, und diese gerade dort, wo der Komponist glaubt,

als Kontrapunktist repräsentieren zu müssen. Die Einleitung zum ersten Satz, Sostenuto (♩ = 120 — 126 ist sicher zu schnell) fußt auf einem prächtigen Motiv, das besonders wirkungsvoll beim Tutti des Orchesters (bei A) zur Geltung kommt. Der dann folgende Hauptsatz (Allegro) ist fast durchgehends fugiert, und man kann nicht sagen, daß das Thema besondere Inspiration verrate oder die Verarbeitung besonders gekonnt sei. Nur dort, wo das Motiv der Einleitung wiederkehrt (etwa bei J oder K), hat der Satz einen großen Zug. Der zweite Satz, ein Andante (♩ = 56, wäre also eher ein Adagio!) entwickelt sich über einem etwas anspruchslosen Thema späterhin doch zu einem stimmungsvollen Tonstück. Sehr gut gelungen ist der dritte Satz, ein Allegro moderato, ♪ = 152 — 160. (Man sieht, daß die Metronombezeichnungen nicht allzu zuverlässig sind.) Es ist eine humorvolle Burleske, straff durchgeführt und wirkungsvoll aufgebaut vom Anfang bis zum Schluß. Solostimme und Orchesterpart sind hier zu einer unbedingten Einheit miteinander verwachsen, ohne daß dem konzertierenden Instrument Gewalt angetan wird.

Hermann Wunsch

MAX TRAPP: *Sinfonie Nr. 4, b-moll, op. 24,* für großes Orchester. *Klavierkonzert D-dur, op. 26;* Ausgabe für zwei Klaviere zu vier Händen. Verlag: Ernst Eulenburg, Leipzig.

Die Sinfonie: ein viersätziges Werk mit der traditionellen Satzfolge und der traditionellen Faktur. Akzent auf dem Streichquintett, Blechbläser als Mittelstimmen, Holzbläser als Zusatzfarben, erste Violine gern in der drei- und viergestrichenen Oktave. Mit diesen Stichworten soll zugleich der Ausdruckswille der Musik umrissen werden. Das Studium der Partitur erschwert eine Ungenauigkeit der Niederschrift. Die erste und zweite Posaune ist stellenweise im Tenorschlüssel notiert, wo man dem harmonisch-melodischen Zusammenhang nach Baßschlüssel lesen möchte. Anderseits, wenn die Notierung zu Recht besteht, so gestehen wir, die Logik solcher Stellen nicht zu verstehen. In den Ecksätzen gefährdet die massive Besetzung bei polyphonierender Stimmbewegung die Klarheit der Struktur. In dieser Beziehung befriedigt der dritte Satz am meisten.

Das Klavierkonzert trägt das Zeichen der Könnerschaft: es wird im Verlauf der drei Sätze immer überzeugender. Der erste Satz mit einem einleitenden Moderato zeigt den grübelnden, schwerblütigen Charakter, der aus früheren Stücken Trapps vertraut ist. Im langsamen Mittelsatz klärt sich die Faktur merkbar ab, melodische und formale Gestaltung bleiben stets durchsichtig und leicht verständlich, ohne Niveau zu verlieren. Am besten gefällt das Finale, ein blendender, auch rhythmisch konziser Wurf, dessen Solopart eine dankbare Interpretationsaufgabe darstellt. Gegenüber der häufig zu treffenden Behauptung einer Straußnachfolge sei Trapp wenigstens insofern verteidigt, als man hier mit ähnlichem Recht von einer Brahms-Reger-Debussy-Anregung sprechen könnte, auch Einflüsse Chopins wären beweisbar, wenn mit solcher Kasuistik etwas für das Verständnis Trapps getan wäre.

Edwin von der Nüll

HERMANN REUTTER: *Die Passion in 9 Inventionen aus den »Biblischen Szenen«,* op. 25. Verlag: B. Schotts Söhne, Mainz.

In neun kurzen Klavierstücken werden hier Stationen aus der Leidensgeschichte zur musikalischen Darstellung gebracht. Mit »Inventionen« im herkömmlichen Sinne haben sie nichts zu tun; es sind programmatische Charakterstücke moderner Haltung, in denen sich die verschiedensten Ausdrucksmittel und Formelemente begegnen, die die Entwicklung der letzten 15 Jahre hervorgebracht hat — ein deutliches Zeichen für die immer noch nicht überwundene Ratlosigkeit des gegenwärtigen Musikschaffens. Die Uneinheitlichkeit des Werks wird noch gesteigert durch das Zusammentreffen jener beiden seelischen Gegensätze, die man in fast allen Werken Reutters findet, eines materiell-sinnlichen und eines spirituell-ätherischen Elements. Doch ist das Spirituelle hier ziemlich bläßlich, das Sinnliche wiederum bis zur Grobheit und Geschmacklosigkeit getrieben. Zu einem solchen Grad von Realistik, wie er etwa in der »Geißelung« angestrebt wird, gehört eine Sicherheit des Instinkts, die nur ein gläubiges Zeitalter hervorzubringen imstande ist, nicht eine Einzelpersönlichkeit des 20. Jahrhunderts. Alles in allem spürt man in diesem Werk nicht viel von jener Gestaltungskraft des sympathisch begabten Komponisten, die seine »Kuckucks-Variationen« zu einem der überzeugendsten Stücke der modernen Klavierliteratur macht. *Willi Apel*

BRUNO STÜRMER: *Suite für drei Violinen, Violoncello, Harmonium und Klavier, vier-*

händig, nach Belieben mit Kontrabaß, Flöte und Klarinette, op. 53. Verlag: Chr. Friedrich Vieweg, Berlin.

Die Ouvertüre ist ein gedrungenes Stück aus einem Gusse in klarer thematischer Einheit. Wie dies kernhaft trotzende Thema die Adagioeinleitung beginnt, so auch den Allegrohauptteil, um durch interessante Umbildungen zu gehen. Die Instrumentation holt aus der kleinen Besetzung schon ziemliche Fülle heraus. Der Mittelteil, Intermezzo, Passacaglia, zeigt Bruno Stürmer auch als feinmitschwingenden Lyriker. Das Intermezzo zeigt zarten Klangsinn und weist dem Streicherquartett (eventuell Quintett) dankbare Aufgaben zu. Die Passacaglia baut sich mit feiner Einfühlung in das Wesenhafte der alten Formen auf dem Basso ostinato des Violoncello (und Kontrabasses) auf und bietet ein Klangbild von Prägnanz und Rundung. Das abschließende Rondo steckt voll heiterer Bewegung und prickelnder Laune und läuft wirkungsvoll in eine kurze Prestocoda aus. Diese Suite Bruno Stürmers ist in allen Teilen gut gearbeitet und geschickt instrumentiert. Ihre Aspirationen sind nicht allzu groß. Um so sicherer erfüllen sie ihren Zweck, guter Gemeinschaftsmusik zu dienen.

Friedrich Baser

KURT THOMAS: *Sechs zweistimmige Inventionen* für Klavier zu zwei Händen, op. 16a. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Inventionen? Man denkt an Bach, — und hat in diesem Falle ganz richtig gedacht. Wenn man die einzelne Stimme verfolgt, ist sie in Struktur und geistigem Gehalt direkt bachisch, Stil: Hochbarock. Das Zusammenspiel der beiden Stimmen aber ergibt ein Klangbild, wie es für die Musik des letzten Jahrzehnts typisch ist; man nannte das eine Zeitlang: atonal. Die Synthese der beiden so heterogenen Stilarten ist nicht gelungen und dürfte auch nicht gelingen. Immerhin liegen 200 Jahre dazwischen. Was bei solchen Versuchen herauskommt, ist modernisierter Bach. Und der dürfte es schwer haben, neben dem originalen Bach bestehen zu können. Im Anschluß an die gleichnamigen Stücke von J. S. Bach aber und als Einführung in die moderne Musik werden diese Inventionen willkommene Unterrichtsliteratur sein. Sie sind fließend geschrieben und nicht übermäßig schwer auszuführen, auch gut und richtig in der Phrasierung (warum kein Fingersatz?). Einfacher und natürlicher als die anderen gibt sich Nr. 4, ein Andante, bei dem das persönliche Gesicht des bekannten Komponisten noch am ehesten erkennbar ist.

Hermann Wunsch

ALEXANDER TSCHEREPNIN: *Quintette pour deux violons, alto, violoncelle et piano*, op. 44. Verlag: Universal-Edition, Wien.

Alexander Tscherepnin ist kein Unbekannter mehr. Er hat sich besonders durch seine Kammermusik in Fachkreisen einen Namen von gutem Klang erworben. Wie alle modernen russischen Komponisten ging er von der Volksmusik aus, die in seiner Oper »Ol-Ol« einen bedeutsamen Niederschlag gefunden hat. Seine Klavierkompositionen op. 1 und 2 zeigen Anregungen Prokofieffs und Skrjabins. Von hier aus führt sein Weg zu Strawinskij, dessen Einfluß sich besonders gut im Trio op. 34 nachweisen läßt. Auch die neue deutsche Schule scheint auf ihn eingewirkt zu haben: die Gestaltung seines Kammerkonzerts op. 33 erinnert stark an Hindemith. Trotz dieser epigonalen Faktur des vorliegenden Werkes ist Tscherepnin ein Talent, das durchaus zu Hoffnungen berechtigt.

Dies zeigt auch sein Quintett op. 44, das entschieden als sein reifstes Werk anzusprechen ist. Hier setzt er das Prinzip, das er bisher angewendet hat, mit größter Konsequenz fort: die neunstufige Tonleiter:

g as b h c d dis e fis g
½ 1 ½ ½ 1 ½ ½ 1 ½

Praktisch stellt sie sich als eine Kette von ineinander verhakten großen Terzen dar. Da diese Kette nun sukzessiv und simultan in Erscheinung tritt, ist sie sowohl für die Melodik als auch für die Harmonik als konstruktives Element anzusprechen. So entsteht der neutrale Dur-Moll-Klang, der — in dieser Ausprägung wenigstens — den Stil Tscherepnins charakterisiert und ihm eine eigentümliche Färbung verleiht. Durch das vorliegende Tonmaterial wird das Werk zu einer Einheit gezwungen. Die beiden Ecksätze in freibehandelter Sonatenform schließen einen kürzeren Rondosatz ein. Formal und auch satztechnisch ist alles meisterhaft behandelt, von einer ungünstigen Klavierbehandlung abgesehen. Mit der festen musikalischen Substanz wird wirklich gearbeitet. Alle Techniken des Kontrapunkts, wie Kanon, Engführung, Themaerweiterung, Gegenbewegung, Umkehrung usw., werden zur Ausnutzung des motivischen Stoffes herangezogen. Während in älteren Werken Tsche-

repnins häufig ein motorischer Rhythmus durch das Ganze hindurchging, ist hier die Rhythmik durch Verschiebung der Schwerpunkte außerordentlich differenziert. Die ohnehin schon wenig gepflegte Literatur für Klavierquintett ist mit diesem Stück um ein bemerkenswertes Werk bereichert.

Erich Hertzmann

ILSE FROMM-MICHAELS: *Variationen über ein eigenes Thema*, für Klavier, op. 8. Verlag: Ries & Erler, Berlin.

In sieben Variationen, von denen nicht alle interessant sind, wird ein einfaches Thema in fis-moll verarbeitet. *Isabella Amster*

HERMANN REUTTER: *Missa brevis für Alt, Violine und Violoncello*, op. 22. Verlag: B. Schotts Söhne, Mainz.

Ein hochinteressanter und, wenn ich nicht irre, auch völlig geglückter Versuch, im engsten Kreise eine Messe vorzuführen, bei der freilich die Harmonik wie in allen Werken dieses Tonsetzers nicht nach jedermanns Geschmack sein dürfte. Mit wahrhafter Frömmigkeit hat er sich in den alten Messetext vertieft und ihm eine wertvolle, oft eigenartige Vertonung gegeben. Diese Messe, die keine längeren instrumentalen Zwischenspiele aufweist, gelegentlich der Singstimme für kurze Zeit das Wort allein läßt, besteht aus den knapp gefaßten, mitunter thematisch in Verbindung stehenden, unmittelbar ineinander übergehenden Sätzen Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus und Agnus Dei; letzteres deckt sich stark mit dem Kyrie; Gloria und Credo hängen eng miteinander zusammen; das Et incarnatus est beruht freilich auf dem Kyrie. Die Gesangsstimme verlangt trotz ihrer Dankbarkeit eine hochmusikalische Sängerin; sehr feines Gehör müssen auch die beiden Instrumentalisten haben. *Wilhelm Altmann*

PAUL KLETZKI: *Konzert in d-moll für Klavier und Orchester*, op 22. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Das dreisätzige Werk ist nicht eigentlich zeitgemäß. Dafür ist es zu sehr gefühlsbetont. Pathetik und Lyrik sind die beiden bekannten Größen, aus denen es seine Nahrung zieht. Auch der Klaviersatz hält sich an die Schablone, die uns von den Klaviermeistern des 19. Jahrhunderts bis zu Reger vermittelt wurde. (Hindemith nennt das Klavier bekanntlich ein interessantes Schlagzeug, und es steckt auch ein Körnchen Wahrheit in diesem Ausspruch.) Dies vorausgeschickt, bleibt jedoch noch genug Lobenswertes an diesem sehr respektablen Werk. Kletzki ist der Sinn für das Architektonische wie Wenigen gegeben. Der pompöse Schluß des dritten Satzes mit der Reprise des Hauptthemas aus dem ersten Satz hat etwas Imponierendes. Auch der erste Satz hat ähnlich starke Wirkungen, so bei Tempo I (Takt 286), wo zu dem Hauptthema des Orchesters die Oktaven-Stakkati des Klaviers den Kontrapunkt in Sechszehnteln hämmern. Lyrische Partien sind (an sich und mit der oben gemachten Einschränkung) von großem Reiz und oft genug von tiefer Innerlichkeit (so im ersten Satz Takt 127, 345, zweiter Satz Takt 49 usw.). Die Stimme des konzertierenden Instruments ist gespickt mit technischen Schwierigkeiten aller Art. Sie verlangt einen ganz einwandfreien Spieler, wenn die beabsichtigte Wirkung erreicht werden soll. Aber vielleicht wäre gerade das ein Anreiz für die Pianisten.

Hermann Wunsch

RODERICH v. MOJSISOVICS: *Sechs Vortragsstücke* für Orgel, op. 66. Verlag: Steingräber, Leipzig.

Bei allen gehaltvollem Nährwert, den diese Stücke in gleicher bekannter Gediegenheit spenden, wie frühere derartige Werke des Komponisten, bieten sich dem Organisten hier auch einige nicht in schwerster Rüstung auftretende Möglichkeiten, sich einmal in freien Formen auf der Orgel zu ergehen. Da Manual- und Registerangaben nur sehr sparsam gemacht sind, bleibt viel Freiheit zur Eigenbetätigung. Die Stücke stellen »Gebrauchsmusik« im besten Sinne des Wortes dar.

Hans Kuznitzky

PAUL KADOSA: *Suite 2, op. 1, Nr. 2.* Verlag: B. Schotts Söhne, Mainz, auch für die folgenden Kompositionen Kadosas.

Eine Folge von vier kleinen, leicht spielbaren Stücken, entstanden durch eine geschmackvolle Ausmünzung ungarischer Volksmelodien im Sinne jenes neuzeitlichen Tonart-Bewußtseins und einer Harmonisierung, die dank seiner vielfältigen Verwendung in der modernen Tanzmusik bereits zur Selbstverständlichkeit geworden sind. Für den Unterricht zu empfehlen.

Sieben Bagatellen, Tänze und Lieder aus Ungarn, op. 1, Nr. 4.

Zu der Inhaltsangabe des Titels wäre nichts hinzuzufügen, was nicht schon bei Gelegenheit der Suite gesagt wäre.

Epigramme. Acht kleine Klavierstücke, op. 3. Unter den vorliegenden Werken des Ver-

fassers ist diese Sammlung das einzige, was in die etwas schwere und zumal in der Menge nicht leicht zu verdauende ungarische Küche einige Abwechslung hineinbringt. Da gibt es eine »Valse française«, skizzenhaft angedeutet, eine »grimasse«, und einen furiosen Walzer, alles von etwas modernerer Faktur, als die op. 1-Stücke. Am interessantesten ein »Experiment mit den harmonischen Obertönen«; doch sollte man meinen, daß aus solchen Experimenten noch überzeugendere Klangwirkungen zu gewinnen wären.

Sonata 2, op. 9.

Eine Rückwendung zum Anfangsstil »à l'hongroise«. Nicht ohne Reiz und einige gute Einfälle. Alles in allem: Grieg, 30 Jahre später und 30 Breitengrade südlicher.

Al Fresco. Drei Klavierstücke, op. 11a, Nr. 1 und 3.

Im Vergleich zu den schon oben erwähnten Klavierstücken sind die hier vorliegenden weiter ausgeführt und dürfen bei sonst unveränderter Art und Qualität einen entsprechend größeren Anspruch auf Beachtung erheben: Salon-Volksmusik am laufenden Band, doch von sicherer Hand geschmackvoll gefertigt.

Sonatine op. 11b.

Besteht aus einem motorischen ersten Satz und einer darangehängten »Melancholie«, die sich kaum zu einem Ganzen verbinden, das den Titel »Sonatine« rechtfertigen würde. In dem gleichen Sinn und im gleichen Maß zu empfehlen (etwa für einen auf modern frisierten Unterricht) wie die anderen Werke des Komponisten. *Willi Apel*

S. KUHN: *Streichtrio A-dur.* Verlag: C. F. Kahnt, Leipzig.

Warum hat man bei diesem Trio für Violine, Bratsche und Violoncell, von dem leider eine Partitur nicht gedruckt worden ist, nicht gesagt, daß sein Schöpfer als 22jähriger im Jahre 1915 auf dem Schlachtfeld gefallen ist? Wüßte ich nicht, daß er ein Schüler Philipp Wolfrums, Humperdincks und Robert Kahns gewesen ist, so würde ich ihn nach diesem Trio, das für die Hausmusik wie auch für öffentliche Aufführungen empfohlen werden darf, für einen Regerianer halten. Jedenfalls hat er Reger genau studiert, ist aber in der Harmonik nicht so kühn. Dieses Trio besteht aus drei Sätzen. Der erste (Andante agile) hat sehr plastische Themen. Der zweite, eine Art Intermezzo, verknüpft in den anmutigen Hauptteil den $^2/_4$- und $^3/_4$-Takt, steht also im $^5/_4$; melodisch sehr reizend ist der durchweg im $^3/_4$-Takt stehende, vom Pizzicato des Violoncells begleitete Zwischenteil. Sein Bestes gibt der Komponist in dem auch vortrefflich gearbeiteten Schlußsatz; er hat eben wirkliche Einfälle. *Wilhelm Altmann*

ALEXANDER GRETCHANINOFF: *Les fleurs d'automne* (Acht Gedichte von A. Puschkin), op. 106. *Zwei Volkslieder aus Groß-Rußland,* op. 120. Mit französischem, russischem und deutschem Text. Verlag: B. Schotts Söhne, Mainz.

Über die glänzende Art, in der Gretchaninoff die Singstimme meistert, ist Neues kaum mehr zu sagen. Gefühlsskala und musikalische Einfälle sind von guter Gliederung, der Klaviersatz — nicht immer ganz einfach, doch sehr gut liegend — verrät nicht minder den raffinierten Kenner. Stellenweise (besonders in einigen Zwischen- und Nachspielen) tritt ein eigenartig betäubender Duft von der Kraft eines Rauschmittels hervor. Die Gediegenheit des Handwerklichen, die Sicherheit, Stimmungen klar zu umreißen, berührt stets apart und sympathisch. Aus den vielfältigen Gebilden dürfen vielleicht die diametralsten als erfreulichste angesprochen werden: das (trotz des Parfüms) herb-große »Ewige Liebe« (op. 106, VIII) und der köstlich-humorvolle Gopak »Ob ich gehe, ob ich stehe« (op. 120, II). Soprane und Tenöre werden für Haus und Konzert gerne zu diesen dankbaren Stücken greifen. *Carl Heinzen*

SIGFRID WALTHER MÜLLER: *Sonatina I und II,* für Violine und Klavier, op. 32, Nr. 1 und Nr. 2. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Wenn Sonatinen kleine Sonaten, d. h. nur im Umfang begrenzt, sind, dann stimmt der Titel. Wenn man aber glauben sollte, daß diese »Sonatinen« auch bei bescheidenen Ansprüchen an die Technik und vor allem an die Auffassungsgabe der Ausführenden ausführbar sind, so irrt man sich und dann ist der Titel irreführend. Und da unsere großen Geiger wenig Zeit haben, sich für die moderne Violinmusik zu interessieren, werden sie an diesen beiden Stücken vorbeigehen, weil sie glauben, es handele sich da um ein paar bescheidene Sächelchen für Kinder. Und das wäre sehr zu bedauern. Denn es handelt sich hier um zwei ganz bedeutende Arbeiten. Durchaus modern, harmonisch außerordentlich interessant, melodisch einfach und lapidar, architektonisch sicher und überzeugend geformt, gehören sie mit zu dem Besten, was

seit Jahren auf diesem Gebiete geschaffen wurde. Die Erfindung stockt nie, immer wieder überraschen einen Züge, die auf ein bedeutendes Gestaltungsvermögen hindeuten. Manche Sätze dürften überdies hinreißend in der Wirkung sein. Es wäre nicht zu verstehen, wenn die beiden Werke das Schicksal vieler guter Musik teilen sollten: in den Regalen des Verlags zu verstauben. *Hermann Wunsch*

CONRAD BECK: *Klavierstücke.* Verlag: B. Schotts Söhne, Mainz.

Die Sammlung enthält sechs Stücke, die zumindest durch ihre saubere Faktur für sich einnehmen. Das Notwendige ist auf sparsame aber zureichende Art gesagt, ohne die protzigen Überladungen, die so manche moderne Werke unleidlich, — und auch unspielbar machen. Die Grundhaltung der Stücke ist eine kontrapunktische Motorik, sachlich, doch nicht ohne Phantasie. In einigen von ihnen spielt die kontrapunktische Stimmenvertauschung eine Rolle, ähnlich wie in Bachs Klavierduetten. *Willi Apel*

CYRIL SCOTT: *Zoo. Tiere für Klavier.* Mit Zeichnungen von *Willy Harania.* Verlag: B. Schott's Söhne, Mainz.

Hiermit will der englische Komponist seinen Kindern und mit ihnen den Kindern insgesamt in knappen Klavierzeichnungen den Elefanten, das Eichhörnchen, den Bären, Affen, die Schlange, Giraffe, Schildkröte und das Nashorn zu Gemüte führen. An sich eine glückliche Idee — für englische Kinder, die zum scharfen Wirklichkeitsblick erzogen werden sollen. Wenn auch das Charakteristische bisweilen durch die Rhythmik erreicht wird, wendet Cyril Scott zur Illustration des Ungeschlachten, des doch gewiß für die Kinderaugen und Ohren hauptsächlichen Tiercharakteristikums, sehr gerne die modern gehörte Dissonanz an. Gewiß werden dadurch die Kinder früh genug an moderne vermeintlich harmonische Strukturen gewöhnt. Die Kinder lernen nicht nach innen, ins gemüthafte Erfassen, hineinhorchen, sondern in die Realität. So können sie eine gegenseitige Ergänzung zu den in der deutschen Literatur ja reichlich vertretenen Kinderstücken (Schumann, Reinecke usw.) werden, die alles aus romantisch gefühlter Gemüthaftigkeit erfassen.

Friedrich Baser

OTHMAR SCHOECK: *Wandersprüche.* Liederfolge nach Gedichten von Eichendorff, op. 42. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Schoeck ist Romantiker vom reinsten Wasser. So sehr, daß es heutzutage schon fast wie Belastung wirkt. Es ist gewiß kein Zufall, daß er an Texte des Erzromantikers Eichendorff gerät. Davon abgesehen, ist dieses sein 42. Werk ein glänzendes und stellenweise sogar tiefempfundenes Stück. Die kammermusikartige Begleitung der Solostimme, bestehend aus Klavier, Klarinette, Horn, Pauken, Schlagzeug — letzteres äußerst sparsam — ist immer interessant, wie die Satztechnik überhaupt und überall die sichere Hand des Könners zeigt. Gewisse harmonische Pikanterien geben dem Ganzen einen ganz leichten Hauch von Zeitgebundenheit. Alles in allem also ein Stück, das bei Publikum und Presse auf Zustimmung rechnen darf. Die Eichendorffschen Verse sind für eine Solostimme (Tenor oder Sopran) gesetzt. Nicht übermäßig schwer und durchaus sanglich, bieten sie Sängern und Sängerinnen, die Romantisches oder Neuromantisches lieben, eine dankbare Aufgabe. *Hermann Wunsch*

ALBERT MOESCHINGER: *Divertimento* (Streichtrio). Schweizerische National-Ausgabe. Verlag: Hug & Co., Zürich.

Das Hindemith gewidmete Trio zeichnet sich besonders durch klare Linienführung aus. In fünf kurzen Sätzchen werden einige anspruchslose Themen verarbeitet, um die aufsteigende Chromatik ein einigendes Band schlingt. Das Werk kann als starke Talentprobe gewertet werden. *Willi Reich*

ERWIN LENDVAI: *Schlichte Weisen für vierstimmigen Männerchor, op. 68.* Verlag: Steingräber, Leipzig.

Zwei sympathische neue Lieder des bekannten Chorkomponisten. Nr. 1 »Ballade im Schnee«, ein düsteres irisches Stück, dessen Stimmungshintergrund mit einfachen und doch plastischen Mitteln durch ostinate Terzengänge der beiden Baßstimmen erreicht wird. Das zweite Lied, »Freibeuter« (Goethe), ein frisches, gefälliges Stück von volkstümlicher Prägung in Melodik und Rhythmus.

Richard Petzoldt

CONRAD BECK: *Drei Herbstgesänge,* nach Texten von Rainer Maria Rilke, für eine Singstimme und Klavier (oder Orgel). Verlag: B. Schotts Söhne, Mainz.

Hier liegt der gewohnte, für die geistigen Ansprüche des Komponisten mehr als für seinen Musikinstinkt zeugende Irrtum vor, typische Weltanschauungs- und Reflexionslyrik in Musik umsetzen zu wollen, wobei noch so starke Eingebungen bestenfalls zu einem

intellektuellen Bruch führen können. Beck liebt einen rezitativisch-rhapsodischen Mischstil, dem die in den Gedichten zur Geltung kommende Aneinanderreihung von Vorstellungen, Umschreibungen und Vergleichen am verhältnismäßig besten Genüge tut. Eine sehr ausgewogene Wiedergabe kann den Gesängen zur Wirkung verhelfen. *Hans Kuznitzky*

RICCARDO PICK-MANGIAGALLI: *Toccata per Pianoforte*, Verlag: A. u. G. Carisch & C., Mailand.
Ein frisches, auf einem Thema aufgebautes »Tastenstück«. Das stark ausgeprägte rhythmische Moment bildet die Grundlage und verleiht der melodisch nicht sehr differenzierten Komposition eine gewisse Straffheit.
Isabella Amster

ARTHUR PIECHLER: »*Hoffnung*« (für dreistimmigen Männerchor und Solohorn); »*Nachruf*« (für vierstimmigen Männerchor a cappella); »*Wie Reiter und Landsknechte zu unser lieben Frauen singen*« (vierstimmiger Männerchor a cappella); »*Hymne*« (Männerchor mit kleinem Orchester, eventuell mit Klavier oder a cappella). Verlag: Ad. Fürstner, Berlin.
Am besten gelangen dem Komponisten unstreitig die beiden Landsknechtslieder. Der frische, häufig wechselnde Rhythmus von $^3/_8$, $^5/_8$ und $^7/_8$ Takten macht mit der reizvollen, gelungen altertümelnden Harmonik beide Chöre zur interessanten Bereicherung der Männerchorliteratur. Leider läßt sich von den übrigen Chören nicht dasselbe sagen. Stark überschwängliches Pathos (in der Hymne) und Liedertafelei in üblem Sinne (besonders im »Nachruf«) mindern den Wert dieser Stücke erheblich. Die drei b vor der Hornstimme in »Hoffnung« sind bei der hier verwandten Vorzeichnung vor jeder Note überflüssig und und falsch. *Richard Petzoldt*

RICHARD WETZ: *Passacaglia und Fuge*, d-moll für Orgel, op. 55. Verlag: Kistner & Siegel, Leipzig.
Eine ausgezeichnet gemachte Komposition, die sich in Kirchenkonzerten ihren Platz erringen wird. Sie fordert bei Vorherrschen lebhaften Figurenwerks, das auch teilweise dem Pedal schwierige Aufgaben zumutet, beträchtliches Können. Bei den Registerangaben, die nur ungefähre Richtlinien darstellen, ist auch auf klein disponierte Orgeln Rücksicht genommen. *Hans Kuznitzky*

A. GRETCHANINOFF: *Glasperlen*. 12 pièces faciles pour Piano. op. 123. Verlag: B. Schotts Söhne, Mainz.
Der Titel dieses Werkes konnte nicht treffender gewählt werden, um die Billigkeit und Belanglosigkeit seines Inhalts zu kennzeichnen. Ob man die Bitte um Entschuldigung und freundliche Nachsicht, die sich in ihm ausspricht, annehmen will, muß jedem einzelnen überlassen bleiben. Hier kommt jener infantile Salonstil der unausrottbaren Schumann-Epigonen in alter Frische wieder ans Tageslicht, dessen endgültige Vernichtung man zu den unzweifelhaftesten Erfolgen der sonst so problematischen Musikerneuerung glaubte rechnen zu dürfen. *Willi Apel*

HERMANN REUTTER: *Russische Lieder*, Heft 2, op. 23. Verlag: B. Schott's Söhne, Mainz.
Diese sechs Lieder für mittlere Stimme stehen völlig selbständig neben den als op. 21 für hohe Stimme herausgegebenen acht »Russischen Liedern«. Das Tonale ist in ihnen sehr stark aufgelockert, doch nicht verneint. Als stärkste Bindung tritt aber das Lineare hervor. Geschlossene Klangkomplexe werden hierbei ebenso zielbewußt ausgewertet wie einstimmige Linien und mehr oder minder strenge polyphone Führungen. So enthält das sechste der Lieder einen bereits früh vorbereiteten klar disponierten Kanon zwischen Singstimme und Begleitung. In der leisen Schwermut des fünften sind die häufigen Sekundreibungen von erschütternder Wirkung. Überhaupt ist diesen freien Stücken eine starke Ausdruckskraft eigen, die durch die stellenweise primitive Monotonie noch herber wird.
Carl Heinzen

GEORGE MC KAY: *Caricature Dance Suite-Piano*. Verlag: B. Schotts Söhne, Mainz.
Vier Karikaturbilder werden zu einer kurzen lustigen Suite vereinigt: ein »Snickertyskip« und ein »Burlesque-March« umrahmen ein flottes Geschwätz (»Jabbertyflip«) und einen gelungenen Poltersprung (»Swaggerhop«). Eine Arbeit, die bestimmten Ansprüchen des Musizierens gerecht werden kann.
Isabella Amster

RICCARDO PICK-MANGIAGALLI: *La Ronde d'Ariel*, pour Piano. Verlag: A. u. G. Carisch & C., Mailand.
Eins von den Stücken, die auf leichten Fioriturен im Presto vorüberhuschen. Eine zwar technisch schwierige, aber bei dem flüssigen Stück dankbare Aufgabe. *Isabella Amster*

* GALERIE *

Wo heute die Galerie sich erstreckt — nicht sicher begrenzt von der nahen Wand, sondern vag ausgedehnt, als hätte die senkrechte Rangordnung des Opernhauses daran ihr Recht verloren —: dort schien einmal der Himmel ins Theater, und das Schauspiel der ziehenden Wolken streifte in seliger Transparenz gedankenvoll die Szene der Menschen. Die oben saßen, waren Anwälte der Wolken im Prozeß der Bühne; ihr Einspruch mochte das Recht der Handlung erweichen oder brechen. Hier wurden die Kraniche des Ibykus als Zeugen angerufen und hier ward dem Chor der Erinnyen die Antwort im Vollzuge. Längst hat darüber die Kuppel sich geschlossen, die einzig den Klang der Bühne noch reflektiert, ohne den Blick zum Himmel freizulassen. Aber die ihr zunächst sitzen, für billiges Geld, der Bühne am fernsten, wissen um so besser, daß das Dach über ihnen nicht festgefügt ist, und warten, bis sie es eines Tages sprengen und die Vereinung von Szene und Wirklichkeit herbeiführen, zu deren Bild bei uns Erinnerung und Hoffnung sich verschränken. Heute, da die Szene gebunden ist durch den Text und das Publikum durch die bürgerliche Sitte, bleibt die Galerie im Theater der einzige Ort wahrer *Improvisation:* an der äußersten Grenze des Theaterraumes hat sie sich verschanzt, aus dem Holz der Klappstühle baut sie ihre Barrikaden, bereit, von hier aus den Bau einmal wieder in Besitz zu nehmen.

*

Erst im Süden läßt sich die Naturgeschichte der Galerie vollends verstehen. Man müßte das Toben bei Stierkämpfen kennen, die Schaumkämme über den Wogen der Begeisterung, die auf der Galerie gegen den offenen Horizont hochspritzen. In einem Varieté zu Marseille fand ich Spuren davon. Da hatte sich oben, nirgends sonst zuhause, in einer dichten Rauchwolke mit Mädchen, Mütze und Getränk das Hafenvolk einquartiert und eingerichtet für die lange Fahrt des Abends; unwahrscheinliche Physiognomien, die auf jeder Bühne sich besser ausgenommen hätten als im Zuschauerraum. Wie sie über die Köpfe der honetten Leute weg johlend, klatschend, anfeuernd mit den Darbietungen sich verbanden, war es, als hätten die Maskerade auf der Bühne und die Maskierten auf der Galerie sich verschworen, denen, die dazwischen sind, den Gar auszumachen und sich zu vereinen: sei es, daß die von oben auf der Bühne ihren Einzug halten, sei es, daß der ganze Theaterraum von der Bühne der Exzentriks in Freiheit ergriffen wird.

*

Weit verborgener liegt all dies in Deutschland, wird erst vom Skandal aufgedeckt. Aber die Möglichkeit von Improvisation ist auch hier gewahrt in der Spannung von deren Polen. Auf der Galerie sitzt die blindwütige Enthusiastin, die ahnungslos den Tenor aus dem Land des Lächelns anbetet, neben dem hungernden Sachverständigen, der unerbittlich im Auszug die Mittelstimmen des Tristan verfolgt. Beide befinden sich jenseits einer mittleren Hörerschaft, die sich von intimer Kennerschaft ebenso beleidigt fühlt wie von Begeisterung. Wenn aber einmal auf der Galerie Enthusiasmus und Kennerschaft, die sich ausschließen, zusammenschlagen; wenn die Begeisterung im Mitvollzuge eines Vorganges geborgen wird, der nicht mehr durchs Geheimnis des Handwerks vom Hörer getrennt liegt —: dann wird der Sänger, der für die Galerie singt, gerade ausreichend den strengsten Kriterien seines Handwerkes genügen, und das geräumte Parkett wird für die Handlung frei sein. Brecht spricht vom »Rauchtheater« der Zukunft.

*

Anekdoten, wie sie von Australien oder aus dem wilden Westen erzählt werden, erteilen über die Galerie den wahren Bescheid. In jener sagenhaften Bar hat man ihn verstanden und ihm sich zu entziehen gesucht mit der Formel: »Don't shoot the piano-player, he does his best.« Erst der Schuß, der von der Galerie gelöst wird und dem Darsteller des Hauptbösewichts wie einer Schießbudenfigur mitten ins Herz geht, erlöst die Galerie und die Bühne mit ihr.

Theodor Wiesengrund-Adorno

* RUNDFUNK *

Hörspiele. Blindgewordene haben im Gegensatz zu Blindgeborenen bei dem, was sie hören, oft visuelle Eindrücke und Vorstellungen. Von der Masse der Rundfunkhörer ist eine ähnliche Sensibilität natürlich nicht zu erwarten. Sie braucht primitive, eindeutige

»Hörkulissen« zur Unterstützung ihrer Phantasie. Mit ihnen kommt man jedoch nicht weit; denn es läßt sich wohl das Geräusch von Sturm und Regen nachahmen; aber man kann nicht hörbar machen, daß es zu schneien anfängt, oder daß die Sonne aufgeht und dergleichen. Nach den Mißerfolgen dramatischer Szenen mit immer neu ersonnenen »Hörkulissen« wurde dann der Versuch gemacht, auf entgegengesetztem Wege zu einem brauchbaren Hörspiel (oder wenigstens Hörbild) zu gelangen, indem man nämlich Geräusche und Bruchstücke von Musik mit »Sprachkulissen« umgab. Stimmengewirr und halbverständliche Sätze, Rufe, Schreie drangen gelegentlich durch das Klangchaos. Niemand verstand, um was es sich handle. Nur bei dem Motorradfahrer, der mit seiner Klammerbraut ins Jriene flitzt, waren wir alle hinsichtlich der respektiven Einzelheiten im Bülde. Als letzter Retter in der Not trat schließlich der Sprechchor auf und brüllte: Wir sind die Setzmaschinen, wir sind die Pflastersteine, wir sind das Licht in der Finsternis. Keiner wollte es glauben, und die meisten stellten ihren Apparat ab.

*

Neue Wege? Im letzten Jahre haben die deutschen Rundfunkgesellschaften mehr als 500 Hörspiele uraufgeführt. Etwa 4000 mögen geschaffen worden sein und jedes wird einen Arbeitsaufwand von etwa 120 Stunden (zwei bis drei Wochen) erfordert haben, so daß also von den künstlerisch Schaffenden in einem Jahre rund eine halbe Million Arbeitsstunden nutzlos vertan sind. Nutzlos, weil erfolglos. Niemand weiß, wie ein Hörspiel beschaffen sein muß. Auch der Berliner Intendant kann keinerlei Richtlinien geben. Er begnügte sich in einer Rundfunkrede damit, das allgemeine Fiasko der Hörspiele offen einzugestehen und gleichzeitig die Fortsetzung der Versuche in Aussicht zu stellen. Neue Wege zu finden bemüht sich nun freilich kein namhafter Künstler, weil auch das erfolgreichste Hörspiel fast immer nur einmal, ganz selten zwei- oder dreimal aufgeführt wird. Da überdies Hörspiele außerhalb des Rundfunks nicht verwendbar sind, legen die arrivierten Autoren nur Wert auf einen günstigen Vertragsabschluß. Dann schreiben sie irgend etwas. Wozu auch sich anstrengen? Selbst das beste Hörspiel hat ja keine wesentlich höheren »Schanksen« als das schlechteste. Natürlich könnte ein erfolgreiches Hörspiel an verschiedenen Wochentagen und zu verschiedenen Tageszeiten wiederholt werden. Man denke doch nur vergleichsweise daran, wieviel hundertmal in der Unterhaltungs- und Tanzmusik die gleichen Sachen gespielt werden. Aber das Ideal der meisten Intendanten ist nun mal: Jeden Tag Premiere.

*

Das Osterprogramm. Ein guter Gedanke war es, aus der Staatsoper den 3. Akt des »Parsifal« am Gründonnerstag zu übertragen; ein ebenso guter, mit Mahlers Auferstehungs-Sinfonie vom stillen Sonnabend zum Ostersonntag hinüberzuleiten. Wenn sich bei Mahler eine weihevolle Stimmung nicht recht einstellen wollte, so lag das gewiß nicht an dem Dirigenten Fried, der neben Bruno Walter wohl der beste Interpret dieser Sinfonie ist, sondern an der Altistin, die in letzter Stunde eingesprungen war, und vor allem an der seelenlosen Singerei des fast ständig unsauber intonierenden Funkchors. In der gleichen Woche hörte man auch die beiden nachgelassenen Sätze der 10. Sinfonie von Mahler. Aus Breslau. Verschleppte Tempi, unsichere Einsätze, Herausstechen von Nebenstimmen, — kurz, es klang wie eine erste Probe. Aus der Thomaskirche in Leipzig wurde die Matthäus-Passion übernommen, ferner am Ostersonntag die Bach-Kantate »Christ lag in Todesbanden«. Andachtsstunden für gebildete Musikfreunde. Auch für die Masse der Funkhörer?

*

Die Chorvereinigungen. Von zweien erfuhr man, daß sie ihre Proben aufgaben, als es durchsickerte, die Matthäus-Passion werde aus Leipzig auf die meisten deutschen Sender übertragen. Der Rundfunk frißt nach und nach das musikalische Eigenleben der großen Provinzstädte fast ganz auf, er ertötet die Freude an der eigenen Betätigung; darüber kann kein Zweifel bestehen.

*

Mailand. Zum erstenmal fand eine Übertragung aus der Mailänder Scala statt. Sie war anfangs ein zweifelhafter Genuß, wurde später aber recht gut. Was hatte man gewählt? Ein Datum, nicht ein Werk. So hörten wir denn eine deutsche Oper (Mozarts Don Juan) unter deutscher Leitung (Bruno Walter)! *Dazu* der ganze kostspielige Apparat! Als erste Übertragung aus Kapstadt, Colombo, Sidney oder Tokio wird uns vielleicht eine Operette von Lehár beglücken.

*

Gegenüberstellungen. Man könnte einmal Szenen aus Mozarts »Figaro« und Rossinis (oder Paisiellos) »Barbier«, aus Puccinis und Leon-

cavallos »Bohème« gegenüberstellen. Aber welche Vergleichspunkte bieten der »Orfeo« von Monteverdi und »Die Leiden des Orpheus« von Darius Milhaud? Gar keine. Monteverdi behandelt zudem die Orpheus-Sage, Milhaud dagegen eine altfranzösische Dorfgeschichte. Man hätte Glucks »Orfeo ed Euridice« zum Vergleich heranziehen sollen; diese Oper scheint jedoch im Funkhause nicht bekannt zu sein. Wie wäre es, wenn man einmal die Verdische oder Tschaikowskijsche »Jungfrau von Orléans« (gibt es, jawohl) der Millöckerschen »Jungfrau von Belleville« gegenüberstellen würde? Es handelt sich ja bei Millöcker zwar um eine Operettenheldin, aber immerhin doch auch um eine »Jungfrau«; und da zu einer Gegenüberstellung offenbar die aus den Nachschlagewerken ersichtliche Titelähnlichkeit genügt, könnte man's schon mal riskieren.

*

Rundfunkinstrumente. Im Konzertsaal wie im Freien wären unsere bisherigen Musikinstrumente zum größten Teil nicht verwendbar, wenn man an ihnen nicht gewisse Vorrichtungen angebracht hätte, die den Klang verstärken. Soweit diese Vorrichtungen zugleich den Klang verbessern (wie z. B. die Resonanzkästen bei guten Streichinstrumenten), können sie auch im Rundfunk beibehalten werden. Soweit sie aber den Klang verschlechtern (wie fast alle Trichter, Stürzen und Becher der Blasinstrumente), kommen sie für arteigene Funkmusik nicht in Betracht. Auf einen Musiker, der auch die Technik des Rundfunks kennt, macht es übrigens einen geradezu komischen Eindruck, wenn er in einem Senderaum so viele Instrumente mit kleinen eingebauten Lautsprechern sieht. Ohne reine, unverfälschte Klangquellen und ohne neue Gruppierungen wird es niemals eine funkeigene Orchestermusik geben. Auch der Bau völlig neuer Instrumente wäre nützlich und lediglich eine Kostenfrage. Ferner sollte als neues, hervorragendes Material für Funkzwecke das bruchsichere Hartglas herangezogen werden. (Die früheren Glasinstrumente sind nicht nur wegen ihrer leichten Zerbrechlichkeit verschwunden, sondern zum Teil auch auf behördliche Anordnung, da ihnen »eine für das Gemüt und die Moral [!] gefährliche Wirkung« zugeschrieben wurde.)

*

Schallplattenkonzerte. Wenn einem der ständigen Mitarbeiter der Berliner Funkstunde gar nichts mehr einfällt, so leiht er sich irgendein Paket Schallplatten aus dem Archiv und läßt sie abschnurren. Überschrift: »Musikalisches Durcheinander.« Erste Platte: »Das macht uns keiner nach.« Nein, das macht euch wirklich und wahrhaftig keiner nach. Zweites Beispiel: Ein Antiquariatsbuchhändler hat eine stille Liebe zu Verdi. Er führt eine Reihe von Verdi-Platten vor, die ihm besonders gefallen haben, eine gleich zweimal hintereinander, weil er sie so sehr liebt, und gibt zwischendurch musikologische Erläuterungen. Mit der bekannten Naivität und Selbstsicherheit des auf einem andern Gebiet kompetenten Laien. Dann kommt als Nummer Drei: »Ein Mensch mit Büchern und Schallplatten.« Er will zeigen, wie sich ein geistiger Mensch in einer stillen Stunde beschäftigt. Zunächst legt er eine Bachsche Orgelplatte auf, dann liest er ein bißchen was über Bach; es folgt unmittelbar ein englischer Schlager, worauf er wiederum ein paar Zeilen aus einem Buche rezitiert; nunmehr hat er Appetit auf den Gesang zweier mexikanischer Baumwollpflücker, dann schlürft er abermals ein Schlückchen Literatur und läßt sich schließlich Schuberts Erlkönig von einer Dame vorsingen. Merkwürdig, wie heute geistige Menschen eine Musestunde ausfüllen. Nummer Vier: Rachmaninoff soll als Komponist und Interpret vorgestellt werden. Der Interpret begleitet den ersten Satz einer Violinsonate von Grieg. Aus. Verantwortungsloser kann man ein Programm nicht machen, wenn es sich um einen so großen Künstler wie Rachmaninoff handelt. Fünfte Nummer: »Musikinstrumente von gestern und heute.« Die von heute waren Violine, Banjo und Xylophon. Mir ist so, als gäbe es Violinen schon seit ein paar hundert Jahren. Sechstes Beispiel: »Gewählte Unterhaltung.« Man hörte u. a. die Klavierromanze »Die Nacht« von Rubinstein in einer schmalzigen Violinbearbeitung. Und man vermißte schmerzlich die »Klosterglocken« sowie die »Post im Walde«. (Con grazia in infinitum.)

*

Sendespiele. Das Grunderfordernis, zumal bei den Operetten, ist eine deudliche Degsdausschbrache. Die gannaber ein Nausländer deudschen Sängern nichd beibringen, solanger selbsd gein neinwandfreies Deudschsbrichd. Gein Sagse isd er nichd, awrein Olländer; seine Gonsonanden sindaher edwas weich; nur sein guddurales *ch* isd sehrard. Undaß der »Parsifal« geine »Oper« sein mag, weiß er auch immer noch nichd. *Richard H. Stein*

* NEUE SCHALLPLATTEN *

Ultraphon

Die Berliner Philharmoniker machen sich zu Vermittlern auch von Potpourris: neben der Walzerkette aus dem Rosenkavalier, der *Erich Kleiber* seine graziöse Darstellungsgabe leiht (E 853), gibt's einen Querschnitt durch Mozarts Opern, betreut von Selmar Meyrowitz (E 817), dem auch eine stilfeine Wiedergabe von drei Deutschen Tänzen und der Ouvertüre zum Schauspieldirektor des Salzburger Meisters zu danken ist (E 741). Johann Straußens gedenkt *Wilhelm Groß*, der mit den Berliner Philharmonikern den »Morgenblättern« und »Seid umschlungen« den Schwung elastischer Jugend verleiht (E 691). — Orgelvorträge sind Seltenheiten; wenn ein Künstler wie *Ernst Heitmann* der Königin der Instrumente dient, so wird hochgespannten Erwartungen Erfüllung: das Kleine Präludium mit Fuge in B von Bach und eine Tokkata von M. Rossi wählte er für die Doppelplatte E 815. — *Michael Bohnen* füllt die beiden Kaspar-Gesänge aus dem Freischütz mit dämonisch wuchtgeladener Stimme (F 738), und Luise Szabo wirbt mit zwei Koloraturarien aus Entführung und Rigoletto (E 759) um Anerkennung; sie hat noch mancherlei zu lernen.

Grammophon

Das Pariser *Lamoureux-Orchester* unter Albert Wolff zeigt die Virtuosität seiner Bläser in Chabriers »Scherzo-Valse«, läßt aber dynamischen Ausgleich vermissen; darunter leidet auch Rachmaninoffs cis-moll-Prélude. Sonst sehr hörenswerte Vorträge (27232). Das Verdienst, die siebenteilige Ballettmusik aus Gounods Margarete wiederzugeben, liegt darin, daß dieses breitgewalzte Opus, aus dem die Bühnen sich nur die Rosinen heraussuchen, hier vollständig aufgenommen ist. Diese Musik, von Alois Melichar dirigiert, ist nie stark gewesen, so daß ihre Schwäche heute nicht mehr zu erschrecken vermag. Im »Walzer« aus der gleichen Oper aber steckt noch Leben; ihm unter Oskar Fried wieder zu begegnen, wird allseitig gefallen (27218/20). Ehe man die *Alexander Brailowsky-Platten* (95419/20) mit der Tannhäuser-Ouvertüre auflegt, weiß man, daß eine auf Technik frisierte Transkription bevorsteht. So ist es auch. Diese Klavierbearbeitung ist kein Sakrileg, in den Tempi jedoch herrscht Pianistenwillkür. Traditionsgebunden, zart und zahm dagegen faßt der Künstler Schuberts »Moment musical« op. 94, Nr. 3, und Mendelssohns »Spinnerlied« an. Als eine der geistvollsten Transkriptionen gilt *Alfred Grünfelds* »Soirée de Vienne«, die ein Bündel Johann Straußscher Walzermotive zu einer auf Brillanz gestellten Paraphrase zusammenfaßt. Die Platte 23745, von *Walter Rehberg* mit kostbarer Frische bespielt, wird man sich öfter vornehmen. — Johann Strauß huldigt auch *Adele Kerns* wunderschlanker Sopran mit dem Vortrag der Liebesliederwalzer und der Geschichten aus dem Wiener Wald (27228), während *Heinrich Schlusnus* mit dem pathetischen Arioso von Händel und Beethovens »Die Himmel rühmen« (95421) zu ergriffenen Hörern spricht. Mozarts Veilchen und Schumanns Lotosblume (23468) liegen Franz Völkers Vortragsgabe weit weniger als die leichtgewogenen, aber wirksamen Gesänge von Klupsch und Grothe (23838). Wer das Wiener Schrammelquartett mit Stücken von Leo Fall und Lehar, übrigens sehr hübsch gemacht, hören will, der greife zur Platte 23083; in diese Sphäre gehören auch der rheinische Volkssänger August Batzem (23590) und die netten Sächelchen, die Livschakoffs Künstlerorchester bietet (23047).

Odeon

Richard Tauber spendet aus einem seiner Tonfilme eine rassige Nummer und singt das gleiche Klupschsche »Keine Frau kann schöner sein«, das vorhin von Völker zu hören war, nur um etliche Grade schmissiger (O 4984). *Lotte Lehmann* verhilft zwei Liedern Schumanns (Nußbaum und Aufträge) zu einer edlen Wiedergabe (O 4821). — *Frieder Weißmann* bekennt sich zum Lenz: Lacombes »Frühlingsständchen« und Sindings »Frühlingsrauschen« locken die Sehnsucht nach der Auferstehung der Natur (O 11413). Aus Schuberts Trio in B nimmt sich die Trio-Vereinigung des Amsterdamer Konzertgebouw das Adagio, spielt es warm und fein, doch bleibt der Ausdruck zu gleichförmig (O 6783).

Parlophon

Immer noch regiert Johann Strauß die Stunde. Der Enkel ist's, der die Geschichten aus dem Wiener Wald und die Schöne blaue Donau mit seiner Kapelle klangvoll belebt (B 12430/1). Mit zwei englischen Walzern auf P 9532 beschließt das Edith Lorand-Orchester den Reigen ambitionsloser Genüsse.

Felix Roeper

ARNOLD SCHÖNBERGS »ERWARTUNG«

... Die Ablehnung des Musikers Arnold Schönberg, wie sie von seiten der aktivistischen Theoretiker betrieben wird, ist nicht nur ein musikgeschichtlicher Irrtum, sondern auch ein dialektischer. Denn der Kern seines Schaffens, das »Prinzipielle«, wie es Josef Rufer einmal nennt, läßt sich mit den geistigen Disziplinen einer utopischen Menschheit recht gut in Einklang bringen. Ja, ich behaupte, daß die gedankliche Strenge der Schönbergschen Kompositionspraxis einer wirklich modernen intellektualisierten Gesellschaft ihre ersten musikalischen Manifeste geschenkt hat. Es spielt dabei keine Rolle, ob die solcherart entstandenen Werke nun jemals populär zu werden vermögen oder weiterhin ihr exklusives Dasein als schöpferische Kapitel einer umwälzenden Grammatik der Töne fristen werden. Auch Bachs Werk ist ja nicht eigentlich »ins Volk gedrungen«, und keins seiner Fugenthemen ward noch auf den Leierkästen des 18., 19. und 20. Jahrhunderts gespielt.

Es verschlägt ferner nichts, daß Schönberg im letzten Sinne des Wortes ein »bürgerlicher« Musiker blieb, ja, daß seine ästhetischen Systeme geradezu einen Gipfel jener Denkart markieren, die wir als bürgerlich-individualistisch zu bezeichnen pflegen. Denn: indem hier ein schöpferischer Geist alle Konsequenzen aus einer so vielfältig überlieferten Vergangenheit zieht, setzt er eben dieser Tradition den krönenden Schlußstein, überleitend zu einer gänzlich gewandelten Daseins- und Denkform, vergleichbar etwa dem Physiker Albert Einstein, der uns zu einer neuen Vorstellung vom Kosmos nötigt, indem er neue Raumgesetze aufstellt.

Das Monodram »Erwartung«, szenisch-musikalische Gestaltung des äußersten psychischen Hochdrucks, und übrigens in dem unbegreiflich knappen Zeitraum von 17 Tagen fertiggestellt, galt bisher als das repräsentative, jeder theoretischen Untersuchung unzugängliche Werk der atonalen Anarchie, der Themenlosigkeit, der schöpferischen Willkür. Egon Wellesz geht in seiner 1921 erschienenen Biographie einer eigentlichen Analyse aus dem Wege und erwähnt nur Details der Instrumentation und der Melodiebildung. Das äußerliche formale Schema: Rezitativ—Arie—Finale enthüllt etwas später Paul Bekker. Aber selbst einem so genauen Kenner und gewissenhaften Exegeten wie Theodor Wiesengrund-Adorno entgehen noch 1930 die motivischen Zusammenhänge des Werks; er bezeichnet es rundweg als athematisch und betont obendrein die »Norm der völligen Einmaligkeit alles musikalisch Geschehenden«. Auch hier hat die historische Distanz unsern Blick geschärft. Was noch vor wenigen Jahren anarchisch schien und nur dem formenden Gefühl unterworfen, das erweist sich nun als Gefüge von analysierbaren Konturen, als motivisch geketteter Zusammenhang auf großen Strecken, als Produkt einer äußerst kühnen und radikalen Kunst der Variation....

Aus einem Aufsatz von H. H. Stuckenschmidt im »Scheinwerfer« IV/9.

DARIUS MILHAUD, DER MENSCH

... In dieser Technik, die ein konstruktives Prinzip bis zur letzten Konsequenz durchführt, so daß man manchmal fast den Eindruck hat, als wäre beim Schaffensprozeß etwa eine Erwägung mitbestimmend gewesen wie: »Ich will doch einmal sehen, wo das hinführt, wenn ich dieses Quartenelement oder jene Dreiklangsfolge rücksichtslos durch zwanzig Takte weitertreibe!« — in dieser Technik äußert sich unter anderem ein starker Spieltrieb, der auch im Leben dieses Mannes eine große Rolle spielt. Seine Wohnung, mit altväterischen Möbeln und Familienphotos von Vorstadtlichtbildnern angefüllt, ist ein Museum von »horreurs«, abenteuerlichen und geschmacklosen Gegenständen aus aller Herren Ländern, besonders Flaschen, die Milhaud mit seltenem Eifer und Glück sammelt. Wie liebt er diese alten Kitschpostkarten mit glattlackierten Liebespaaren vor dämmernden Teichen mit flachen Hintergründen, mit idiotisch lächelnden rosigen Damen, die bitten: »Ne m'oubliez pas!« und ähnlichen Greueln aus der Folterkammer des 19. Jahrhunderts. Aber es ist keine Haßliebe, die ihn diesen Dingen verbindet, nicht das surrealistische Ressentiment des Grauens vor der Abgestorbenheit dieser Formenwelt, sondern die ehrliche Zuneigung des primitiven Südländers zu den bunten und abgeschmackten Klischees, an denen die einfältigen Herzen von Matrosen und Dienstmädchen ihre Freude haben. Eine Schnapsflasche, die aussieht wie eine Parapluie, ist zwar ästhetisch verwerflich, aber auf der Basis der Hafenarbeiter in Marseille zum Beispiel, die die höheren Unterscheidungsmerkmale kunstgewerblicher Feinheit nicht so beherrschen,

ist sie eine urtümliche Phantasieleistung ersten Ranges und ein Abglanz ewiger Schönheit und Kunst mehr als eine Beethoven-Sinfonie, die sie nicht verstehen, und darum besser als ein nach wissenschaftlichen und ästhetischen Grundsätzen noch so einwandfrei geformtes Gefäß. Von da aus fällt wieder ein Licht zurück auf Milhauds so fern jeder Artistik sich vollziehendes Schaffen, das immer die direktesten Wege zum Kern seiner Gegenstände und damit zu unserem Herzen einschlägt. Es ist immer eine gute, warme, innerliche Musik, wie der Mensch, der sie gemacht hat, und darum geht sie uns alle heute in erster Linie etwas, und zwar sehr viel, an.

Das Schlußstück aus Ernst Krenek »Darius Milhaud« im »Anbruch« XII/4/5.

IGOR STRAWINSKIJ

... Man kann den Typus, den Strawinskij vertritt, wohl am klarsten aus seiner oratorischen Oper »Oedipus rex« ableiten: es ist dasjenige seiner Werke, das entwicklungsgeschichtlich einen Kulminationspunkt bedeutet, in dem seine Bemühungen um eine Form des Theaters zusammengefaßt sind. Drei Merkmale sind über das Werk hinaus für den Typus charakteristisch. Das erste ist ein stilistischer Eklektizismus, der in diesem Stück die Antike mit dem modernen Theater vereint und der zwischen der asketischen Haltung gregorianischer Melodik und der klangsinnlichen Tonwelt einer Verdischen Oper viele und neuartige Stufungen kennt. Vielleicht ist ein so breites stilistisches Fundament für die heutige Musik die einzige Möglichkeit einer Weltgeltung. Das zweite typische Merkmal des »Oedipus rex« ist Strawinskijs objektiv-geistige Einstellung zum Stoff. Die Objektivierung und damit zugleich die dynamische Entspannung des Dramas ist zwar der Ausdruck eines Zeiterlebnisses, das Strawinskij mit allen wesentlichen Opernkomponisten unserer Zeit (Hindemith, Weill, Milhaud u. a.) teilt, doch handelt es sich im »Oedipus rex« vor allem um die Art, mit welcher der antike Mythos als ästhetisches Bildungserlebnis behandelt wird. Er wird nicht nur seiner Dynamik entkleidet, sondern wächst (besonders durch den Sprecher, der den Inhalt der jeweils folgenden Szene vorher erzählt) in den Bereich reinen ästhetischen Spiels. Dieses aber ist das dritte für Strawinskij typische Merkmal: die Freude am ästhetischen Spiel ist stärker als der Wille zum Drama oder der Wille zum Ausdruck ... Auch die Instrumentalmusik Strawinskijs fügt sich diesem Gesamtbilde ein. Ihre Wendung zum Klassizismus verbindet sich gerade bei ihm mit einer über alles Archaistische hinausgehenden Freude am Spiel mit fremden Inhalten, mag es Pergolesi in der »Pulcinella« oder Tschaikowskij im »Kuß der Fee« sein. Auch hier bleibt seine Einstellung eine objektiv-geistige, hindert die Freude am ästhetischen Spiel jede wirkliche Hingabe an einen Inhalt. Steigerung und zugleich reinste Verkörperung des Typischen ist sein jüngstes Capriccio für Klavier und Orchester: es ist mit seiner eleganten, weltmännisch-internationalen Geste vielleicht die einzige Art von Musik, die heute mit der gleichen Selbstverständlichkeit in Paris, Berlin, London oder New York gehört wird.

Aus einem Aufsatz »Musiker der Zeit« von Hans Mersmann, Hans Schultze-Ritter und Heinrich Strobel, im »Melos«, IX/12.

PAUL HINDEMITH

... In Hindemiths Kammermusikwerken der reifen Zeit treten die Elemente Form und Inhalt wieder zueinander, d. h. die Form, ihre Entfaltung und Füllung ist Inhalt der Musik. Ausdruck ist etwas, was in den musikalischen Satz eingeschmolzen ist, nicht etwas, was durch ihn lediglich symbolisiert ist. In der romantischen Musik wird ein psychischer Vorgang entwickelt, jeder neue Takt verändert, intensiviert, steigert den Ausdruck, über jede einzelne melodische Floskel zieht er sich zur nächsten. Bei Hindemith haftet er an dem Satz als Ganzem, an seiner Gesamtgestalt. Die einzelne musikalische Substanz, d. h. die einzelne harmonische Wendung, die einzelne melodische Floskel büßt als Ausdrucksträger an Bedeutung ein; sie hat für sich nichts *Besonderes* zu sagen. Mithin, der Ausdruck wird nicht entwickelt, sondern ist mit dem Satz als solchem gegeben. Das soll heißen: Ausdruck ist ein Einheitliches, ein Ungeteiltes, das im Verlaufe eines Satzes oder Satzabschnittes keinen Umbildungen unterworfen ist. Hindemiths Sätze sind Typen. Der Typus aber ist dem romantischen Ideal, das das seelisch Einmalige, das Unwiederholbare klanglich abzubilden suchte, denkbar entgegengesetzt.

Das Formschema, das wir in Hindemiths reifen Werken fast durchgängig finden, ist das Schema a—b—a. Das Sonatenprinzip mit seiner von zwei Themen getragenen Exposition

und seiner Durchführung weicht bei ihm also einer liedhaft knappen und klaren Anlage. Denn die Gegenüberstellung zweier Partien a und b erwächst bei ihm nicht aus dem im dramatischen Konflikt verankerten Dualismus, nicht aus der inneren Dialektik der Sonatenform; *allein* das künstlerische Moment des *Kontrastes* bedingt dieses Schema a—b—a. Seine Anwendung beweist, daß Hindemiths Musik nicht auf dem Entwicklungsprinzip beruht — denn das Entwicklungsprinzip müßte eine Wiederholung verbieten — sondern daß hier *Satzkörper* in architektonischer Gliederung zueinander geordnet sind. Nur so ist es verständlich, daß selbst in das langsame Fugato aus dem 3. Streichquartett op. 22 eine furiose Sechzehntelbewegung eingeschaltet wird, die, als elementarer Kraftausbruch, im romantischen Sinne durchaus unorganisch in diesem Fugato steht...

Aus »Paul Hindemith« von Kurt Westphal in der »Schweizerischen Musikzeitung« 1930, Heft 20.

ERNST KRENEK
über
»Von Musik etwas verstehen ...«

Wenn Laien über ein gehörtes Musikstück urteilen, so pflegen sie meistens zu sagen: »Ich verstehe ja nichts von Musik, aber ich finde es greulich« oder »Mir hat es aber ganz gut gefallen.« In einem solchen Urteil versteckt sich eine doppelte geistige Haltung. In dem Vordersatz ist das Zugeständnis enthalten, daß ein fachmännisches Verständnis vielleicht zu einem anderen Werturteil hätte führen können. Das nachfolgende Geschmacksurteil wird dadurch relativiert, es enthält die Entschuldigung, daß es ganz subjektiv und also unverbindlich sei. Gleichzeitig aber steckt darin die souveräne Verachtung des unvoreingenommenen, unmittelbaren Laien, der sagen will: »Was nützt euch euer ganzes Sachwissen, wenn ich vom Eindruck aus spontan reagiere!« Nun ist es ja klar, daß die Kunstwirkung in jedem Fall unmittelbar erfolgen muß, indem alle sogenannten »fachlichen« Voraussetzungen der Gestaltung des Stoffs restlos verwandelt sein müssen in künstlerischen Ausdruck, der das gesamte Bewußtsein des Empfängers zu packen hat. Trotzdem ist dem Laien bei seinem Bekenntnis, daß er nichts von Musik versteht, nicht wohl zumute, anderseits benutzt er es nur zu oft als Ausflucht, um sich der Sache selbst zu entziehen, und es entsteht die Frage, ob diesem Übel des Nichtverstehens nicht zu steuern wäre. Es ist nämlich in erster Linie dem Vorurteil zu begegnen, als hebe die Vorbereitetheit in intellektueller Hinsicht die Fähigkeit des unmittelbaren Empfangens auf. Das Gegenteil ist richtig: erst wer sein Bewußtsein auf die Materie gewissermaßen dressiert, wird des vollen Eindrucks ihrer Gestaltung teilhaftig. Denn auch der Intellekt will bei der Sache sein, und sein Müßiggang schafft auf die Dauer jene Langeweile, die die »Nichtversteher« von der Musik entfernt. Daß die Musik, wie man oft hört, dem Geist dadurch zum Ausruhen helfe, daß sie eben den Intellekt in Ruhe lasse, ist nicht richtig; wenn von Ausruhen bei Kunst schon überhaupt die Rede sein soll, so weiß jeder, daß der Geist nicht ausruht, wenn er unbeschäftigt, sondern nur, wenn er anders beschäftigt ist. Wenn diese Gegner der Intelligenzbeteiligung an der Kunst nun etwa gewisse Arten alter Musik, Opern- oder Tanzmusik als Beispiel für eine erfreuliche Ausschaltung von Denkarbeit heranziehen, so irren sie insofern, als die Denkakte bei dieser sehr einfachen und meist schon von Kindheit an vertrauten Musik automatisch ablaufen, indem immer das Erwartete eintritt, weil man den Typus oder vielleicht sogar das Stück selbst schon kennt (die erste Rezeption solcher Musik entzieht sich der Erinnerung, da sie bei der Begegnung des Kindes mit Volks- und Straßenliedern, Märchen, Promenadekonzerten und dgl. stattgefunden hat). Der Verdruß tritt bei anders oder komplizierter organisierter Musik ein, gerade weil den Denkakten die Substanz fehlt und sie deshalb ausbleiben. Dieser Sachverhalt wird verdeckt zum Teil dadurch, daß bei der Vokalmusik (Lied, Oper usw.) das Wort die Brücke zum Intellekt schlägt und bei der traditionell überlieferten klassischen und romantischen Konzertmusik die Gewohnheit des Empfangs das tatsächliche Nichtverstehen verschleiert, wodurch eben die Meinung entsteht, es müßte immer so gehen ...

(»Frankfurter Zeitung« vom 20. II. 1931.)

KURT WEILL
über
»Die moderne Oper«

Die moderne Oper entwickelt sich zu einem eigenen Typus hin. Die bisherigen Phasen dieser Entwicklung haben gewisse Stilelemente herausgebildet, die allein noch

nicht den Begriff der neuen Oper ausmachen, sondern nur Teile einer Gesamtentwicklung bedeuten. Solche Stilelemente sind: die epische Aufrollung eines Vorgangs, der Verzicht auf illustrative Wirkung der Musik, die Desillusionierung der Szene, die Beseitigung des falschen Pathos, die dramaturgische Auswertung der absoluten musikalischen Form usw. Es ist typisch für die Verworrenheit der heutigen Situation, daß diese Elemente eines neuen Theaterstils einzeln herausgegriffen und entweder schon in sich verfälscht oder durch Vermengung mit anderen, überkommenen Stilformen mißverständlich angewendet werden. Besonders gefährlich sind derartige Bestrebungen, die man als *modernistisch* bezeichnen kann, dort, wo einzelne Stilelemente des neuen Theaters lediglich dazu benutzt werden, um Aufführungen klassischer Opern auf neu zu frisieren. Die einen predigen die Auflösung nach der schauspielerischen Seite hin und machen dabei nichts anderes als jene älteren Opernregisseure, die aus Abneigung gegen die Musik jede musikalische Form durch eine schauspielerische Pointe oder durch eine Überfülle von »Regieeinfällen« zerstörten. Die anderen versuchen, die Form des statuarischen Theaters auf ältere Werke anzuwenden, deren dramatische Impulse sie auf die Weise abtöten. Aber diese Versuche sind nur Ausflüchte. Man glaubt den Bestrebungen des modernen Theaters Genüge zu tun, wenn man seine Formelemente auf Werke anwendet, deren Aufführung im übrigen mit keinerlei Risiko verbunden ist. Es muß aber festgestellt werden, daß sich diese Elemente des neuen Theaters in ihrer Totalität nur an Werken des neuen Theaters überzeugend realisieren lassen.

Aus »Gespräch mit Kurt Weill« von Heinrich Strobel im »Melos« X/2.

ARTHUR HONEGGER

Was er geschrieben hat, ließe sich in zwei Gruppen scheiden: die Arbeiten, die bei ihm bestellt wurden, und die, die er aus eigenem Antrieb komponierte. Erste Gruppe: Der »König David«, »Judith«, »Pacific«, »Rugby« und so weiter . . . mit ihrer viel größeren Popularität. Ich ziehe bei weitem die zweite vor, das Quartett, »Horatius der Sieger«, »Antigone«. Ich halte sie für minder eklektisch, bei weitem mehr bezeichnend für die wahre Art des Künstlers.

Das Oratorium »König David«, in zwei Monaten für Freiluftaufführungen komponiert, hat Honeggers Ruhm begründet. Es brachte Massenwirkungen in Paris und in ganz Frankreich. Kein anderer Komponist der gleichen Generation hat bisher solche Triumphe erlebt. Ausgezeichnetes und Mittelmäßiges stehen nebeneinander in dieser ungleichwertigen Partitur. Was das Werk rechfertigt, sind einige sehr schöne Stellen mit reiner Musik und besonders der Hauch einer starken Religiosität, der in dem Ganzen weht. »Judith«, mit mehr Muße komponiert, bezeichnet einen Fortschritt. Die Chöre sind mannigfaltiger. Einzelne Rezitative der »Judith« mit Begleitung von Soloinstrumenten kündigen schon den Stil der »Antigone« an; das Orchester ist durchwegs ganz prächtig behandelt. Es gibt da richtige Klangfresken, mit breitestem Pinsel gemalt, ohne Scheu und Bedenken: die Schlachtgesänge, die Klagen der Frauen, die Anrufung des Baal, Stellen von einer höchst eindrucksvollen Größe und Kraft.

Die Idee des »Pacific 231« hat etwas Verführerisches. In einem Jahrhundert der Maschine wäre es töricht, einen solchen Gegenstand aus dem Bereich der Inspiration auszuschließen. Mit ihren Rhythmen und Geräuschen lebt die Lokomotive gewissermaßen in der Musik, und ihre Leistung läßt sich sehr wohl poetisch werten. Doch scheint mir »Rugby« bedeutender zu sein. Die unterschiedlichen Phasen eines Spiels können in geometrischen Figuren ausgedrückt werden, denen kontrapunktische Spiele entsprechen. So bemerkenswert dieses Werk auch ist, ich ziehe »Horatius den Sieger« vor. Es ist nicht leicht zu verstehen. Die Polyphonie ist kühn, melodische Linien stellen sich mit äußerster Freiheit übereinander, eine jede hat ihr eigenes Leben. Man sieht sich etwa vor einer Rückkehr zu der Polyphonie des 15. Jahrhunderts, in der alle Stimmen gleiche Bedeutung hatten. Die Wirkung ist hart, manchmal rauh, einem heroisch-barbarischen Gegenstand angemessen.

Gegenüber dem interessanten Versuch dieses Horatius scheint mir »Antigone«, an der Honegger drei Jahre gearbeitet hat, das vollendete Werk. Die Aufführung am Brüsseler Theater La Monnaie (28. Dezember 1927) ist ein Datum der Operngeschichte. Di. se Musik ist wirklich schreckhaft, manchmal geradezu furchtbar, wie es der Gegenstand fordert.

Aus einem Aufsatz von Henri Prunières im »Anbruch« XII/4,5.

EGON WELLESZ
über
»Die Musiker und diese Zeit«

... Die wenigsten ahnen die Gefahr, welche der Musik, welche der Kunst dieser Zeit zum Schicksal zu werden droht. Sie merken nicht, daß unter der Maske des Zeitgemäßen eine Pseudokunst entsteht, deren Nutznießer Mitläufer der neuen Bewegung sind, wie immer sich der Mitläufer am Erlebnis des Künstlers — in jeglichem Sinn des Wortes — bereichert und ungerufen und, ohne die Verantwortung einer höheren Aufgabe auf sich zu nehmen, mit billiger Münze eine in die Irre geführte Hörerschaft befriedigt, die mühelos nun das zu empfangen vermeint, was in Wahrheit nur um den Preis innerster Erlebensfähigkeit gegeben und empfangen werden kann. Denn es gibt heute eine musikalische Sprache — und sie ist es, von der jene verwirrende Wirkung ausgeht —, die noch glatter fließt als flüchtige Prosa und für den Hörer den Reiz hat, daß er vermeint, indem er diese versteht, in ihr einen Teil jener Kunst zu begreifen, die ihm sonst nur schwer zugänglich war. Und wenn beispielsweise der Musiker auf der Bühne dadurch den Zusammenhang mit dem Leben seiner Zeit herzustellen vermeint, daß er seine Zuflucht zu den billigsten szenischen Effekten und den Äußerlichkeiten eines mechanisierten Lebens nimmt, Äußerlichkeiten, die kein Dramatiker von Namen auf dem Sprechtheater seinem Publikum vorsetzen dürfte, so zeigt dies schreckhaft die Sachlage, in die allzugroßer Wille zum Erfolg in den letzten Jahren geführt hat, zeigt aber auch die Entfremdung der Hörer von einem natürlichen Kunstempfinden, das in weniger krisenhaften Epochen die Maße der Wertung untrüglich wahrt. Denn nicht diese Mittel an sich sind das Unkünstlerische, sondern die Art, wie sie als Attrappe vorgetäuscht werden, um Banalitäten den Anschein einer tieferen Verbundenheit mit dem sozialen Untergrund zu geben. Gestaltbar kann jeder dramatische Vorwurf mit jeglichem Mittel sein, verwerflich auch der gewählteste, wenn die Gestaltung ihn seiner Wahrheit beraubt. Da ist die Grenze nicht durch Formeln zu setzen, sondern alles regelt sich auf einer fast verschwebenden Linie, die Kunst von Unkunst trennt ... Wenn sich wieder das Gefühl für die höchste schöpferische Bestimmung des Musikers stärkt: daß es ihm gegeben ist, das Ewige der Kunst aus den Jahren der Vergangenheit unversehrt in eine lichtere Zukunft hinüberzuheben, dann wird das Verwirrende der Gegenwart seine Macht verlieren und vor jener richtenden Erkenntnis schwinden, durch die jede ihres Ziels bewußte Zeit das Große als groß, das Echte als echt wertet und dermaßen eine Rangordnung im geistigen Raum der Nation setzt.

(»Kölnische Zeitung« vom 7. 1. 1931.)

OTTO KLEMPERER

Ich sehe in der modernen Musik durchaus positive Kräfte, die am Werke sind, wenn auch immer noch Stimmen ertönen, die sich über eine Auflösung und über chaotische Zustände auf dem Gebiete der Musik beklagen. Um 1914 herum kam in den damals modernen Kompositionen die Atonalität zum erstenmal stark zum Ausdruck. Seit zehn Jahren ist aber die moderne Musikproduktion im Begriff, sich wieder der Tonalität zuzuwenden. Auch der viel geschmähte *Hindemith* ist nicht atonal zu nennen. In seinen Werken legt er allerdings mehr Wert auf den Kontrapunkt als auf die Harmonie. Komponisten wie *Krenek* und *Weill* sind geradezu als Melodiker zu werten. Eine besonders charakteristische Erscheinung im Musikleben der Gegenwart ist sowohl beim Publikum als auch bei schaffenden Musikern ein gewisses Erschlaffen des Interesses für Wagner, der im Laufe von nahezu dreißig Jahren beinahe allen Komponisten als einziges Vorbild gedient hat. Die Ursache dieser Erscheinung ist vor allem in einer Übersättigung mit Wagnerscher Musik zu suchen. Jahrzehntelang wurden Wagneropern wie Operetten gespielt. Eine Reaktion mußte eintreten, zumal der Zeitgeschmack den Werken Wagners, der in den Idealen des 19. Jahrhunderts wurzelt, nicht gerade günstig ist. Es wäre aber ein lächerlicher Snobismus, das gewaltige musikalische Genie Wagners zu leugnen. Wagners Texte, womit er hauptsächlich die Oper reformieren wollte, erscheinen uns Heutigen allzu schwülstig. Es ist auch nicht leicht, die übermäßig langen Wagneropern ohne Kürzungen zu ertragen. Trotzdem ist der Musiker Wagner ein Genie, an dem zu rütteln keinen Sinn hat. Von den modernen Musikern sind *Schönberg* und *Strawinskij* als diejenigen zu nennen, die der Musik der Gegenwart immer neue Wege zeigen. Aber auch unter den ganz Jungen macht sich eine Abkehr von Übertreibung und Schlagworten bemerkbar.

Antwort auf eine Umfrage, betitelt »Das Heute in der Musik« in der »Berliner Börsen-Zeitung« vom 1. I. 1931.

ZEITGESCHICHTE

NEUE OPERN UND BALLETTS

Von *Hans Grimm* wurde eine Ballettpantomime in drei Bildern »*Spitzwegmärchen*« geschrieben, deren Uraufführung im Nationaltheater zu München kürzlich stattfand.

Otorino Respighi hat ein Ballett »*Der Zauberladen*« (nach Rossinischen Motiven) geschaffen, das in der Inszenierung von H. J. Fürstenau seine Uraufführung im Badischen Landestheater zu Karlsruhe erleben soll.

E. N. von Reznicek ist mit der Komposition einer neuen einaktigen Oper beschäftigt, die den Titel führt »*Der Gondoliere des Dogen*«. Das Textbuch hat *Paul Knudsen* verfaßt.

H. Simons, eines Darmstädter Komponisten neue Oper »*Valerio*« erfuhr ihre Uraufführung jüngst im Landestheater zu Darmstadt.

Otto Urack hat eine zweiaktige komische Oper »*Ach, wie so trügerisch*« beendet.

Georg Vollerthuns Opernkomödie »*Der Freikorporal*« (Dichtung von A. Lothar, nach einer Novelle von Gustav Freytag) wurde von den Städtischen Bühnen in Hannover zur Uraufführung erworben.

OPERNSPIELPLAN

AGRAM: *Kurt Singer* inszenierte auf Einladung der Deutschen Kunstgesellschaft Aufführungen von Mozarts »Cosi fan tutte« und »Entführung aus dem Serail« mit einem deutschen Gastspiel-Ensemble in *Agram* und *Belgrad*.

GÖTTINGEN: Der Arbeitsplan für die diesjährige *Händel-Festwoche* sieht die Neueinstudierung der Händel-Oper »Xerxes« vor. Ferner werden Tanzspiele unter der Leitung von Jens Keith und ein Festkonzert veranstaltet werden.

WIEN: Als Termin für die Festwochen wurde die Zeit vom *7. bis 21. Juni* festgesetzt. Das Programm umfaßt große festliche Musikaufführungen, Opernfestspiele, Erstaufführungen und Neuinszenierungen in den Theatern, sportliche Veranstaltungen und Lichtfeste.

WIESBADEN: Webers »*Oberon*«, als Prunkstück der kaiserlichen Mai-Festspiele ein traditioneller Begriff geworden, wird zum erstenmal nach dem Kriege wieder in das Programm der Mai-Festspiele aufgenommen werden. Paul Bekker bringt eine Rekonstruktion der alten Aufführung in der Bearbeitung von Hülsen-Lauff unter Streichung der melodramatischen Ergänzung von Schlaar.



ZÜRICH: *Hans Haugs* komische Oper »*Don Juan in der Fremde*« wurde von den Theatern in Zürich und Luzern zur Aufführung angenommen.

NEUE WERKE FÜR DEN KONZERTSAAL UND RUNDFUNK

Heinz Bongartz' neue Lieder wurden durch Lotte Jacobi in Meiningen mit Erfolg uraufgeführt.

Im Düsseldorfer Musikverein brachte *Hans Weisbach* eine viersätzige »*Sinfonietta*« von *Hans Ebert* zur Uraufführung.

Ein neues *Requiem*« von *F. d'Erlanger* für gemischten Chor und Orchester wurde durch den Londoner Rundfunk-Chor und -Orchester zur Uraufführung gebracht.

Wolfgang Fortner hat im Auftrag des Senats der Universität Heidelberg eine Kantate für gemischten Chor und Orchester auf den Goetheschen Text »Grenzen der Menschheit« komponiert. Das Werk wird bei der Einweihung des neuen Heidelberger Universitäts-Gebäudes am 9. Juni uraufgeführt.

In Münster gelangte unter Leitung Alpenburgs die erste *Sinfonie* in B, Werk 46, von *Richard Greß* zur erfolgreichen Uraufführung. Die Uraufführung des Violinkonzerts von *Greß* fand kürzlich in Hamm durch den Westdeutschen Rundfunk unter Leitung von Buschkötter mit Lotte Hellwig als Solistin statt.

Karl Hasses »Musik für Streichtrio«, op. 46 (12 Stücke) brachte der Süddeutsche Rundfunk, Stuttgart, zur Uraufführung. Andere Werke dieses Komponisten wurden in Berlin, Leipzig, Münster und Tübingen zu Gehör gebracht.

Ein bisher unbekanntes 1792 geschriebenes *Divertimento* in H-dur von *Joseph Haydn* kam durch *Hugo Balzer* mit dem Städtischen Orchester in Freiburg i. B. zur Uraufführung. Das (früher in England befindliche) Manuskript des prachtvollen, bei aller Unbeschwertheit feinsinnigen und kunstvollen, stark durch Mozart beeinflußten Werkes war von dem derzeitigen Besitzer, Herrn O. Mez in Freiburg, zur Verfügung gestellt worden.

Hindemiths neues Klavierkonzert wurde im *Londoner* Rundfunk gesendet. Am 1. April gelangte es in *Paris* im Rahmen der »Internationalen Gesellschaft für neue Musik« zur französischen Erstaufführung. Am 25. April wurde es von *Walter Gieseking* im letzten diesjährigen Konzert der Kroll-Oper unter Klemperer gespielt.

Paul Hindemith arbeitet zur Zeit an einem Chorwerk, seinem ersten Werk dieser Art, zu dem Gottfried Benn den Text geschrieben hat. Die Partitur, deren erster Teil bereits vorliegt, soll im Herbst vollendet sein.

Karl Kämpf hat zwei neue Werke vollendet: Die Thüringer Kantate für Männerchor, 1 Solostimme und Orchester besteht aus 6 Sätzen, die Rheinische Kantate für Männerchor, 1 Solostimme, Frauenchor und Orchester (Kinderchor und Orgel ad lib.) aus 3 Sätzen.

Maurice Ravel hat ein neues Klavierkonzert fertiggestellt, das für die *linke* Hand allein geschrieben ist. Anregung dazu gab dem Künstler der einarmige österreichische Pianist Paul Wittgenstein, dem das Werk auch gewidmet ist.

Von *Lodovico Rocca* wurde in Mailand, von Alceo Toni geleitet, ein neues Orchesterwerk »*Interludio epico*« unter starkem Beifall aus der Taufe gehoben. Auch sein neues »*Thema mit Variationen*« war erfolgreich.

Gustav Rohrsdorff, ein in Berlin-Weißensee wirkender Tonsetzer, hat jüngst mehrere Kompositionen, darunter eine neue *Festkantate* »Dienet der Arbeit« für Chor, zwei Klaviere achthändig, Pauken, Becken usw. zur Uraufführung gebracht.

Erwin Schulhoffs Jazz-Oratorium »H. M. S. Royal Oak« wird demnächst als Sendung des Westdeutschen Rundfunks, Frankfurt a. M., der sich mit Vorliebe der zeitgenössischen Produktion annimmt, seine Uraufführung erleben.

Von *Erich Walter Sternberg* kamen »Der brave Soldat«, ein Heine-Zyklus für Bariton und Orchester, durch Scherchen in Königsberg, »Inferno«, ein Zyklus für neunstimmigen a cappella-Chor und Schlagzeug, durch Michael Taube, und eine viersätzige Klaviersonate durch Claudio Arrau in Berlin zur Uraufführung.

Wolfgang Stresemanns »Musik für Orchester« wurde in Stuttgart unter Leitung von Frieder Weißmann uraufgeführt.

Als Dank für die Ernennung zum Ehrendoktor hat *Felix Weingartner* der Universität Basel ein *Variationenwerk* für Orchester gewidmet, dem als Thema eine *Hymne an die Schweiz* zugrunde liegt, zu der er auch den Text gedichtet hat. In Anwesenheit des Autors wurde die Hymne von einem großen kombinierten Chor mit Orchester unter der Leitung *Hugo Kellers* zur erfolgreichen Uraufführung gebracht.

Ein neues *Klavier-Quintett* in Es von *Hans Weiß*, Nürnberg, wurde vom Brandmann-Quartett in Wien zur Uraufführung gebracht.

Paul Scheinpflug verhalf in Chemnitz mit den Dresdner Philharmonikern dem *Zweiten Klavierkonzert* op. 22 von *Pantscho Wladigeroff* mit dem Komponisten am Klavier zur beifällig aufgenommenen Uraufführung.

Bodo Wolfs Choralkantate »Es ist vollbracht« für Soli, Chor und Orchester gelangt in der »Frankfurter Motette« unter Leitung von Fritz Gambke zur Uraufführung.

Von *Reinhold Zimmermann* (Aachen) wurde im Städtischen Konzerthause unter des Komponisten Leitung und Begleitung eine Auswahl aus seinem Schaffen — Lieder für Sopran und Alt und Chöre — zur erfolgreichen Auf- bzw. Uraufführung gebracht. Sieben Lieder Zimmermanns sang Rose Koppe.

KONZERTE

ATHEN: Artur Schnabel feierte hier jüngst Triumphe.

BERLIN: Die Staatliche Akademie für Kirchen- und Schulmusik veranstaltete im verflossenen Winter eine Reihe von Vortragsabenden, an denen *Alfred Sittard* und *Fritz Heitmann* erfolgreich beteiligt waren.

BONN: In diesem Jahre fällt das Beethoven-Musikfest aus.

BOSTON: *S. Braslawsky* hat sich durch Vorträge, meist über »Jüdische Musik«, und mehrere Konzerte, bei denen Kompositionen jüdischer Tondichter zu Gehör kamen, verdienstvoll hervorgetan.

BREMEN: Das Programm des Tonkünstlerfestes des Allgemeinen deutschen Musikvereins wird folgende Werke enthalten:

Opern: Idomeneo in der Neufassung von Richard Strauß; ferner »Soldaten« von Manfred Gurlitt.

Orchesterkonzerte: Hans Brehme, Concerto sinfonico für Solobläser, Streichorchester und Schlagzeug; *Leo Kauffmann*, »An den Tod«, Gesänge für eine Altstimme und Orchester; *Julius Weismann*, Konzert für Flöte, Klarinette, Fagott und Streichorchester; *Hermann*

Wunsch, Kleine Lustspielsuite für Orchester; *Hermann Reutter*, Konzert für Orchester mit obligatem Klavier; *Rudolf Siegel*, Heldenfeier für Männerchor und Orchester; *Wolfgang Jacoby*, Barocklieder für Tenor und Orchester; *Kurt von Wolfurt*, Concerto grosso für Kammerorchester; *Nicolai Berezowsky*, Violinkonzert; *Bernhard Sekles*, I. Sinfonie; *Lew Knipper*, Kleine lyrische Suite für kleines Orchester; *August Reuß*, Klavierkonzert.

Chorkonzert mit folgenden Werken: *Kurt Thomas*, Der 90. Psalm für Baritonsolo, gemischten Chor und Orchester; *Albert Möschinger*, »Gottes Pfad ist uns geweitet« für vierstimmigen Chor a cappella; *Ernst Pepping*, Choralmesse a cappella; *Franz Liszt*, Requiem für Soloquartett, Männerchor und Orchester.

Kammermusik-Matinee mit folgenden Werken: *Kurt Spannich*, Streichquartett, op. 24; *Paul Feldhahn*, Sonate für Flöte und Klavier; *Gustav Geierhaas*, III. Streichquartett; *Felix Petyrek*, »Der Beduinische Diwan«, für kleinen gemischten Chor a cappella; *Karl Höller*, Konzertino für Klavier, Violine, Bratsche und Kammerorchester.

BUDAPEST: *Alexander Jemnitz* dirigierte jüngst Werke von *Händel* (Concerto grosso in g-moll) und *Schönberg* (»Verklärte Nacht«). Es war Jemnitz' Dirigenten-Debüt, das von Presse und Publikum ungemein rühmend aufgenommen wurde.

BUKAREST: *Wilhelm Backhaus* gab eine Reihe von Konzerten, die ihm viele Ehrungen eintrugen.

ESSEN: Hier wurde eine Gesellschaft für neue Musik gegründet. Den ersten erfolgreichen Konzertabend im Folkwangmuseum bestritten *Hermann Drews* und das *Peter-Quartett* mit Werken von *Strawinskij*, *Hindemith* und *Jarnach*.

FLORENZ: *Ernst Wendel* hat als Dirigent eines Sinfoniekonzertes mit Werken von Brahms, Wagner, Respighi und Strawinskij einen sehr starken Erfolg erzielt.

Der italienische Ministerrat hat beschlossen, daß das *Internationale Musikfest in Florenz* unter dem Namen Maggio Musicale Fiorentino eine ständige Einrichtung werden soll, deren Organisation der Gesellschaft Politeama Fiorentino übertragen wird und für die die Regierung eine finanzielle Staatsgarantie bewilligt.

GÖRLITZ: Beim diesjährigen Schlesischen Musikfest fällt die Leitung von Verdis Requiem *Georg Dohrn* zu.

Neupert-Cembalo
wundervoll silbriger, rauschender Klang, 4-, 8-, 16-Fuß-Register, Baß- und Diskant-Laute
nicht teurer als ein erstkl. Markenpiano
zwei- u. einmanualige Cembali, (ohne u. mit Metallrahmen) Clavichorde
Gebrauchte Flügel, Pianos und Harmonien werden in Tausch genommen.
Gratis-Katalog:
J. C. NEUPERT, Hof-Piano- und Flügel-Fabrik
Bamberg - Nürnberg - München
Günstige Bedingungen — Auf Wunsch ohne Anzahlung

HADERSLEBEN: Hier wie in Tondern, Apenrade und Sonderburg wurde von der Nordschleswigschen Musikvereinigung *Händels Josua* in wirkungsvoller Aufführung geboten.

HANNOVER: *Hermann Dettmer*, Organist an der Stadthalle, erfreut seine Hörer durch gediegene Vorträge selten aufgeführter Werke. Im Mittelpunkt seines 86. Orgelkonzertes stand *Bachs* »Dritter Teil der Klavier-Übung vor die Orgel«. Der zwei Stunden währende Vortrag erforderte die vollste geistige Hingabe des Künstlers.

JENA: Bei dem dreitägigen Musikfest werden folgende Werke unter Mitwirkung bedeutender Künstler zur Aufführung gebracht: Bach h-moll-Messe mit Ria Ginster, Hilde Ellger, Alfred Wilde, Albert Fischer, Philharmonischer Chor, Jenaer Männergesangverein, Weimarische Staatskapelle, Agi Jambor (Cembalo), Karl Hoyer (Orgel), Rudolf Volkmann (Leitung). — Am zweiten Tag bringt Edwin Fischer mit einem Kammerorchester Werke von Bach in einem Morgen- und Abendkonzert zur Aufführung (darunter Konzerte für drei und vier Klaviere). — Am dritten Tag Wilhelm Furtwängler und die Berliner Philharmoniker: Mozart (Bläserserenade), Richard Strauß (Till Eulenspiegel) und Bruckners 3. Sinfonie.

KRAKAU: *Stefan Schleichkorn*, Professor für Viola am Konservatorium, führte im Rahmen eines Bratschenkonzertes jüngst zum erstenmal in Polen die Sonate op. 11, Nr. 4, von *Paul Hindemith* auf.

LANDAU: *Karl Meister* hat, außer den bereits gemeldeten Werken, Beethovens Chorfantasie, Haydns Schöpfung, Händels Messias, Schütz' Passions- und Ostermusik,

viele Madrigale, Motetten und mit Orchester sieben Konzerte mit Mozarts, Schuberts, Bachs Werken dargeboten.

LONDON: *Walter Gieseking* brachte in seinem *Londoner* Klavierabend (Wigmore Hall) u. a. die »Gartenmusik« in drei Sätzen nach Worten aus einem Märchen Oskar Wildes von *Walter Niemann*, op. 117, mit großem Erfolge zur Erstaufführung.

MILWAUKEE: *John Erich Schmaal*, ein gebürtiger *Hamburger*, veranstaltete kürzlich einen Kammermusikabend mit deutscher Musik, auf dem der Künstler als Pianist einen großen Erfolg errang.

MOSKAU: *Leo Blech* wurde von der Sowjetregierung für mehrere Konzerte verpflichtet.

NEW YORK: *Ernst Tochs* »*Kleine Theatersuite*« wurde u. a. von *Erich Kleiber* für seine Konzerte in Amerika erworben.

NÜRNBERG: Im Musikhistorischen Museum Neupert wurde ein für intime Musik geeigneter Saal jüngst durch ein Konzert des *Döbereiner-Trios* stimmungsvoll eingeweiht. Eine Reihe weiterer Aufführungen, meist alter Musik, wird sich anschließen.

PALMA (auf Majorka): Hier wird am 16.—18. Mai ein *Chopin-Fest* stattfinden und in der Karthouse von Nolldemosa, wo der Meister einst wohnte, ein *Chopin Museum* eingerichtet.

PARIS: Auf Einladung der Société d'Etudes Mozartiennes führte *Paul Sacher* mit seinem *Basler Kammerchor* Mozarts »Idomeneo« mit starkem Erfolg auf.

STUTTGART: Der »Eichendorff-Zyklus«, op. 16, für Männerchor, Horn, Orgel und Posaunen von *Franz Philipp* wurde nun auch in Stuttgart zur Erstaufführung gebracht.

VENEDIG: *Richard Strauß*, der seit 1903 hier nicht mehr dirigiert hatte, erntete mit seinem Konzert am Ostersonnabend lebhaften Beifall.

WARSCHAU: *Erich Kleiber*, der hier vor einem zahlreichen Publikum das erstemal in Warschau dirigierte, wurde außerordentlich gefeiert.

WÜRZBURG: Vom 20. bis 25. Juni wird wieder das *Mozartfest* in der Würzburger Residenz veranstaltet, das damit zum zehnten Male stattfindet. Das Fest wird neben den verschiedensten Werken Mozarts auch Werke von *Phil. E. Bach*, *Haydn*, *Beethoven* sowie auch ein Werk von *Zilcher* zur Aufführung bringen.

TAGESCHRONIK

Im Aktenarchiv der *Prager* Polizeidirektion wurde dieser Tage ein *Steckbrief* gegen *Richard Wagner* entdeckt, den der österreichische Ministerpräsident Bach seinerzeit gegen den Komponisten erlassen hatte. Als Grund des polizeilichen Vorgehens wurde angegeben, daß Wagner bei offenem Fenster die — Marseillaise gesungen hatte!

25 Jahre Deutsche Musiksammlung. Am 1. April waren es 25 Jahre, daß die Deutsche Musiksammlung bei der damals Königlichen Bibliothek in Berlin ins Leben gerufen wurde. Sie war dazu bestimmt, das zeitgenössische musikalische Schaffen vollständig zu vereinigen. Ihr Gründer war *Wilhelm Altmann*, der sie später als Direktor mit der alten Musikabteilung der Bibliothek vereinigte.

Am Todestage Beethovens fand in der Akademie der Künste zu Berlin ein Konzert statt, mit dem die Verleihung des Beethovenpreises verbunden war. Den Preis in Höhe von 10 000 Mark erhielt *Hans Pfitzner*. Hans Joachim *Moser* würdigte in einer Rede den Preisträger.

In den nächsten Monaten wird in *Heidelberg* ein *kirchenmusikalisches Institut* der evangelischen Landeskirche errichtet werden.

In *Neapel* ist ein musikhistorisches Museum eingerichtet worden, dessen Einweihung durch seinen Begründer, den Direktor des Konservatoriums *S. Pietro a Majella*, *Francesco Cilea*, erfolgte. Das Museum, das vorläufig in den Sälen des Instituts untergebracht ist, umfaßt eine außergewöhnlich reiche Bildnissammlung bedeutender Musiker aller Jahrhunderte und Nationen.

Der frühere Leiter des städtischen Orchesters in *Bochum*, *Franz Merkert*, hat 45 *erwerbslose Musiker* zu einem philharmonischen Orchester vereinigt, das im Ruhrgebiet eine Reihe von Konzerten veranstaltet.

Kantor *Biefeld* in Glauchau hat aus den Stadtorchestern Crimmitschau und Glauchau sowie aus Meeraner Berufsmusikern ein großes Orchester zusammengestellt, das er unter dem Namen »Philharmonisches Orchester Westsachsen« leiten wird.

Schon im vorigen Konzertwinter waren von westeuropäischen Hauptstädten Einladungen an das Leipziger Gewandhausorchester ergangen, unter Bruno Walter große Sinfoniekonzerte zu veranstalten. Die Verhandlungen scheiterten damals, wurden aber im vorigen Herbst wieder aufgenommen. Jetzt ist endlich

die Konzertreise des Gewandhausorchesters sichergestellt. Die Reise wird in den Etappen Köln, Haag, Brüssel, Paris (zwei Konzerte), Zürich und Stuttgart verlaufen.

Die *Münchener Volksbühne* hat den Komponisten *Werner Egk* und *Karl Prestele*, zwei jungen Münchener Musikern, in Würdigung ihres Schaffens und zur Weiterführung ihrer kompositorischen Arbeiten eine Ehrengabe von je 600 Mark überreicht.

Ein Staatspreis für Komponisten. Der *Reichsminister des Innern* hat im Einvernehmen mit dem Herrn *Preußischen Minister für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung* für das im Juli 1932 in Frankfurt am Main stattfindende XI. Deutsche Sängerbundesfest einen *Staatspreis* in Höhe von 10 000 Mark für deutsche Tonsetzer zur Gewinnung neuer wertvoller Chorwerke für Männer- bzw. gemischten Chor gestiftet. Diese Summe ist zur Hälfte für Werke mit Orchester und zur Hälfte für a cappella-Chöre bestimmt. Unter letzteren sind Chöre leichterer Ausführbarkeit, doch wertvollen musikalischen Inhalts erwünscht. Die Verteilung der Preise geschieht durch ein vom Minister in Verbindung mit dem Senat der Preußischen Akademie der Kunst, Sektion für Musik, zu bestimmendes Preisrichterkollegium. Die preisgekrönten Chorwerke sollen nach Möglichkeit beim XI. Deutschen Sängerbundesfest uraufgeführt werden. Die Einsendung der Kompositionen hat in doppelter Ausfertigung unter einem Kennwort bis zum 1. Juli d. J. bei der Geschäftsstelle des Deutschen Sängerbundes, Berlin W 35, Potsdamer Straße 123, zu erfolgen, von wo aus auch die näheren Richtlinien zu beziehen sind.

Im Lehr- und Forschungsinstitut für praktische Phonetik fand ein Presse-Empfang am 30. März statt. Prof. Carl Clewing hielt eine Ansprache in Anlehnung an seinen Artikel in der »Musik« (Aprilheft). Darauf sprach Dr. Günther vom Bild- und Filmamt. Er führte aus, das neue Forschungsinstitut könnte ein »Sanatorium« für Filmschauspieler und -Schauspielerinnen sein, die bisher nur im stummen Film tätig waren und ihre Stimmen noch nicht für den Tonfilm geschult haben. Es folgten Vorführungen von Stimmaufnahmen. Sodann bedauerte Prof. Rapp aus München, daß man mit einer derartigen Apparatur bisher noch nicht hat arbeiten können. Ein wie starker Kulturwert wäre es für die Menschheit, wenn man die Ansprache Luthers auf dem Reichstag zu Worms, ein



Gespräch Goethes oder eine Vorlesung Kleists aus seinem Michael Kolhaas auf Platten hätte unvergänglich fixieren können. Er führte dann aus, ein wie großer Kulturwert die Gründung dieses Institutes sei und was alles sich für die Zukunft aus diesem Institut entwickeln könne. Hiernach fand eine Besichtigung des Laboratoriums und der verschiedenen Aufnahmeapparate statt.

Die *Wigman-Schule* lud am 19. April zu einem Liederabend ein, den die Amerikaner *Marion Kerby* und *John J. Niles* gaben. »Negro Exaltations«, Negerlieder, wie sie in den »Southern States«, in Kentucky, am Missisippi erklingen, rein und unverfälscht, ohne Europamischung. Es war ein für viele unvergeßlicher Abend. Bemerkenswert, weil aus der Struktur der Lieder hervorging, wie sich Bewegung und Musik verschmelzen: primitive Musikalität und faszinierende Rhythmik.

Iso Elinson wird eine 20 Konzerte umfassende Tournee in Brasilien absolvieren.

Ossip Gabrilowitsch ist von der *Gesellschaft der Musikfreunde* in *Wien* zu ihrem Ehrenmitglied ernannt worden.

Walter Gieseking beendete vor kurzem eine außerordentlich erfolgreiche Tournee durch Frankreich, Belgien und Luxemburg.

Fritz Heitmann, der im letzten Winter mit ausgezeichnetem Erfolg städtische Orgelkonzerte in Magdeburg, Essen und Mülheim an der Ruhr absolvierte, wurde für Orgelkonzerte auf der deutsch-nordischen Orgelwoche in Lübeck sowie auf der »Heldenorgel«, die in Österreich als Heldenmal des deutschen Volkes auf der Feste Geroldseck bei Kufstein errichtet wird, verpflichtet.

Der Stadtrat *Hof* hat den städtischen Kapellmeister in Plauen, *Gustav Honebrinker*, zum städtischen Musikdirektor gewählt.

Gerhard von Keußler geht im Januar 1932 nach *Melbourne* als Dirigent der »Gesellschaft für klassische Orchestermusik«.

Georg Kulenkampff wurde als *Nachfolger von Joseph Wolfsthal* an die Hochschule für Musik in Berlin berufen.

Heinrich Laber hatte neuerdings in *Brünn* und *Chemnitz* außerordentliche Dirigenten-

erfolge nicht nur als Beethoven- und Brahms-Dirigent, sondern auch mit Werken von Reger, Pfitzner, Paul Graener, Braunfels, Atterberg, Dvorak, Prokofieff und Ravel.

Werner Ladwig, Generalmusikdirektor der Königsberger Oper, ist als Nachfolger Kaehlers nach *Schwerin* berufen worden.

Lotte Lehmann ist von der französischen Regierung mit dem Kreuz der *Ehrenlegion* ausgezeichnet worden.

Der Gesangsmeister und Baßbuffo *Ludwig Mantler* feierte seinen *70. Geburtstag*.

Oskar Malata verläßt Ende dieser Spielzeit seinen Posten als Generalmusikdirektor der Stadt Chemnitz.

Willem Mengelberg beging am 28. März seinen 60. Geburtstag.

Erich Pabst, zur Zeit Osnabrück, wurde zum Intendanten des Augsburger Stadttheaters gewählt.

Joseph Szigeti begibt sich jetzt auf eine Konzertreise nach China und Japan. Er wird auch in Hongkong, Singapore auf den Philippinen und in Indochina konzertieren. Im Anschluß an diese Konzertreise wird er im Herbst seine 6. Amerika-Tournee ausführen.

Der ungarische Reichsverweser hat *Arturo Toscanini* den Titel eines *Ehrenprofessors* der *Budapester Hochschule für Musik* verliehen.

Hans Weisbach ist nach Glasgow, Bonn, Budapest, Frankfurt a. M., Chemnitz, Kassel, Hagen verpflichtet und weiterhin eingeladen zu Konzerten in Moskau, Leningrad, Warschau und Bukarest.

Diez Weismann wurde für eine Mitwirkung in Bukarest, Orchesterkonzert unter Georgescu, verpflichtet, ferner eingeladen, in Sofia zu konzertieren.

Dr. *Th. Wiesengrund-Adorno* hat sich als Privatdozent für Philosophie an der Universität Frankfurt habilitiert.

Paul Wittgenstein hat die Leitung einer Klavierklasse am Neuen *Wiener* Konservatorium übernommen.

TODESNACHRICHTEN

Felix Michailowitsch Blumenfeld, ein Schüler Rimskij-Korssakoffs, der sich für die Förderung der russischen Musik besonders als Dirigent und Pädagoge mit ungewöhnlicher Energie eingesetzt hat, † 68 jährig zu Moskau eines plötzlichen Todes.

Karl Claudius, einer der bedeutendsten Sammler von Musikinstrumenten und Musikhandschriften, Mitstifter des Musikhistorischen Museums in Stockholm, † in Kopenhagen.

Ernesto Consolo, der auch in Deutschland geschätzte Pianist, Schüler von Sgambati, † in Florenz, wo er seit langem Professor am Konservatorium Luigi Cherubini war.

Raffaele Grani, einer der bekanntesten Heldentenöre Italiens, der auf zahlreichen großen Opernbühnen besonders den »Siegfried« darstellte und nach Tamagnos Tod von Verdi für den Otello an der Scala gewählt wurde, † in Mailand.

Im Alter von 82 Jahren † in Karlsruhe der frühere Intendant des Frankfurter Opernhauses *Paul Jensen*.

An einem Herzschlag † der im Wiesbadener Musikleben angesehene Kapellmeister und Musikschriftsteller *Wilhelm Lange*. Unter Schuch war er an der Dresdener Hofoper tätig.

In einem Konzertsaal Mailands stürzte während des Konzertes der dirigierende Kapellmeister *Picci* infolge eines Herzschlages tot vom Dirigentenpult.

In Leipzig † im 72. Lebensjahre der Kirchenmusikdirektor an der Leipziger Johanniskirche *Bruno Röthig*. Zum berufenen Kenner und Bearbeiter alter Kirchenmusik hat er sich selbst durch unermüdliche Arbeit herangebildet.

Erik Schmedes, ein Wagnersänger von internationalem Ruf, † zu Wien im Alter von 62 Jahren. Schmedes, ein gebürtiger Däne, wirkte seit 1898 an der Wiener Hofoper und wurde mehrfach zu den Festspielen nach Bayreuth berufen. Schmedes begann seine Laufbahn an der Wiesbadener Staatsoper. Mahler gewann den Dreißigjährigen für Wien.

Nachdruck nur mit ausdrücklicher Erlaubnis des Verlages gestattet. Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung, vorbehalten. Für die Zurücksendung unverlangter oder nicht angemeldeter Manuskripte, falls ihnen nicht genügend Porto beiliegt, übernimmt die Redaktion keine Garantie. Schwer leserliche Manuskripte werden nicht geprüft, eingelaufene Besprechungsstücke (Bücher, Musikalien und Schallplatten) grundsätzlich nicht zurückgeschickt

Verantwortlicher Schriftleiter: Bernhard Schuster, Berlin-Schöneberg, Hauptstraße 38

Druck: Frankenstein & Wagner, Leipzig.

JOSEPH JOACHIM

* 28. Juni 1831 zu Kittsee, † 15. August 1907 in Berlin

VON

RICHARD HOHENEMSER-FRANKFURT A. M.

Am 28. Juni begeht die musikalische Welt die hundertste Wiederkehr des Geburtstages Joseph Joachims. Da drängt sich die Frage auf, ob er, der 60 Jahre hindurch nicht nur Tausenden Augenblicke höchster Beglückung und Erhebung gespendet, sondern auch sehr viele für ihr ganzes musikalisches Leben gleichsam geheiligt hat, noch für die Gegenwart und Zukunft Bedeutung besitzt und besitzen soll.

Geschichtlich feststehend und unbedingt bleibend ist die Wirkung, die er auf die Stellung gewisser Werke im Konzertsaal ausgeübt hat. Erst durch ihn ist der Welt die unvergleichliche Schönheit des Beethovenschen Violinkonzertes enthüllt worden, dessen sich vorher nur einzelne Geiger ganz gelegentlich angenommen hatten. Heute zählt jeder wahre Geigenkünstler zu einer seiner höchsten Aufgaben, diesem Konzert gerecht zu werden. Joachim war der erste, der es wagte, die sechs Sonaten und Partiten von Bach, die bereits Ferdinand David neu herausgegeben hatte, ohne Begleitung vorzutragen, also so, wie sie von ihrem Schöpfer gedacht sind. Auch mit diesen Werken riß er stets und überall seine Hörer hin und machte dadurch ihr Studium und damit das Studium des unbegleiteten polyphonen Geigenspiels geradezu obligatorisch. Die letzten Quartette Beethovens verdanken hauptsächlich ihm die Stellung, die sie heute in unseren Kammermusikaufführungen einnehmen. Daß überhaupt das Streichquartett im Konzertleben der Gegenwart einen so breiten Raum zu beanspruchen vermag, muß auf die Tätigkeit und die Erfolge des Quartettspielers Joachim zurückgeführt werden.

Nicht weniger wichtig als seine Pionierarbeit für Bach und Beethoven, übrigens auch für Schubert, ist sein Eintreten für zeitgenössische Kompositionen, vor allem für die Kammermusikwerke von Schumann und Brahms und für das Brahmssche Violinkonzert.

Die dauernden Wirkungen, die Joachims Spiel unmittelbar erzeugte, lassen sich natürlicherweise nicht feststellen; aber ich glaube, man kann sie kaum überschätzen. Sein Vortrag war von so überzeugender Kraft, daß er in jedem Ausübenden die Sehnsucht erwecken mußte, ihm wenigstens so nahe wie möglich zu kommen. Nun läßt sich freilich das Individuellste des Vortrags, das rein Persönliche, nicht nachahmen. Die musikalische Reproduktion ist ja ein Nachschaffen, oder soll es doch sein, also jedesmal ein neues Erleben des Kunstwerks; dabei kann demnach die Persönlichkeit des Erlebenden nicht ausgeschaltet werden. Darum hat auch Joachim seinen Vortrag niemals bis ins kleinste festgelegt, sondern, wie sein Biograph Andreas Moser gezeigt hat,

der augenblicklichen Eingebung Spielraum gelassen. Er durfte es, weil er die allgemeingültigen Eigenschaften des Künstlers, d. h. diejenigen, über die jeder Künstler verfügen sollte, im höchsten Maß besaß; und darum wirkte sein Spiel so erziehend, ohne daß er doch jemals irgendwelche pädagogische Absicht an den Tag legte. Vor allem hatte er den unbedingten Willen und die unbedingte Fähigkeit, jedes Werk gemäß dem ihm eigentümlichen Stil wiederzugeben. Das erstreckte sich von der Grundhaltung bis auf alle Einzelheiten. Aber das Merkwürdigste dabei war vielleicht, *wie* er jedem Satz eine besondere Klangfarbe zugrunde legte. In manchem Haydnschen Quartettadagio erstrahlte der Ton in sinnlicher Schönheit, in manchem Beethovenschen war er entsinnlicht, vergeistigt, fast schattenhaft; dagegen klang es aus dem Adagio des Violinkonzerts oder dem Solo zum »Benedictus« der »Missa Solemnis« wie himmlische Verklärtheit, wie selige Ruhe in ewigem Licht. Selbstverständlich war auch innerhalb des einzelnen Satzes der Wechsel der Klangfarben zu bewundern. So wird es dem aufmerksamen Hörer im Gedächtnis geblieben sein, wie sich im Variationensatz (der Tod und das Mädchen) des Schubertschen d-moll-Quartetts jedesmal beim Übergang nach Dur die Klangfarbe aufhellte. Der Wechsel der Klangfarben, der Joachims ganzes Spiel belebte, ist dasjenige Einzelmoment seiner Kunst, in dem es ihm bis heute keiner nachgetan hat. Mit seinem Sinn für Einheit des Stils hängt es zusammen, daß er nicht zu denjenigen gehörte, die »schöne Stellen« herausheben. Wer z. B. das zweite Thema im ersten Satz des Beethovenschen Konzertes sentimental vorträgt, ist nicht von der Joachimschen Schule; er verdirbt durch einen solchen Vortrag die unbeschreiblich schöne Einfachheit dieses Gesanges und zugleich die Stileinheit des ganzen Satzes.

Weiter zeichnete sich Joachims Spiel durch strenges Festhalten des Zeitmaßes bei fortwährenden kleinen Abweichungen aus, also durch Anwendung des Tempo rubato im Mozartschen Sinn (»Deine Linke darf nicht wissen, was deine Rechte tut«), und ferner durch scharfes Hervorheben aller sinngemäßen Akzente. Diese ganze Behandlung des Rhythmus verlieh seinem Vortrag Festigkeit und zugleich Elastizität und Freiheit, während die übertriebene Verwendung des eigentlichen Tempo rubato, also des Wechsels im Zeitmaß, zur Verzerrtheit, und der Mangel an scharfer Akzentuierung zur Verschwommenheit führt, wovon man sich auch bei gefeierten Künstlern immer wieder überzeugen kann.

Geradezu unbegreiflich war die Fülle der Stricharten, die Joachim zu Gebote standen und ihm die feinsten Schattierungen ermöglichten. Seine Bogentechnik war noch erstaunlicher als die Technik seiner linken Hand, in der manch anderer nicht gegen ihn zurücksteht. Aber gerade die Vollendung seines Spiels beweist die ungeheuere Wichtigkeit der Bogentechnik.

Es war ein Glück, daß sich in Joachim der Künstler und der Lehrer vereinigten. Von jeher war ihm die Förderung wirklicher Talente Herzenssache.

So hatte er schon in Hannover eine ganze Reihe von Schülern, darunter Leopold Auer und Richard Barth. Natürlich beschäftigte er sich niemals mit Anfängern und vermochte auch nicht, sich über das Wesen seiner Technik, die er ja schon als Kind erworben hatte, genaue Rechenschaft abzulegen. Aber geborene Pädagogen, wie Moser (der zusammen mit Joachim dessen Eigenart in einer großen Violinschule zu fixieren suchte) und andere seiner Schüler, sahen ihm vor allem seine Bogenführung und Bogentechnik ab und gaben sie weiter. Für Vorgeschrittene muß er ein idealer Lehrer gewesen sein, da es ihm bei seinem erstaunlichen Gedächtnis niemals an Beispielen fehlte, deren Ausführung stets auf der Höhe stand.

Wie wenig ihm sein eigenes öffentliches Auftreten genügte, wie sehr es ihm vielmehr um das dauernde Wohl der gesamten Tonkunst zu tun war, beweist die Gründung der staatlichen Hochschule für Musik in Berlin 1869. Von dieser Zeit an datiert seine Hauptwirksamkeit als Lehrer. Um von dieser einen Begriff zu geben, braucht man nur einige seiner berühmt gewordenen Schüler zu nennen, wie Henri Petri, Markees, Willi Hess, Huberman, Karl Klingler, Vecsey, Marie Soldat-Röger, Gabriele Wietrowetz. Aber ganz hat man die Bedeutung dieser Wirksamkeit erst erfaßt, wenn man bedenkt, daß Hunderte von Lehrern bemüht sind, das, was sie bei Joachim in sich aufgenommen haben, den jüngeren Generationen der geigenden Musiker und Dilettanten zu übermitteln.

Die umfassende musikalische Durchbildung, die erfordert wird, um eine so vielseitige Anstalt, wie es eine Musikhochschule ist, mit Erfolg leiten zu können, verdankt Joachim seiner Veranlagung und seinem Charakter, zugleich aber auch seinem Entwicklungsgang, der uns wie von einem gütigen Geschick bestimmt erscheint. Schon in früher Jugend von dem besten Lehrer unterrichtet, der in Pest zu finden war, kam der Knabe mit acht Jahren nach Wien zu dem ausgezeichneten Violinpädagogen Josef Böhm, der bereits H. W. Ernst ausgebildet und noch unter den Augen Beethovens in dessen letzten Quartetten mitgewirkt hatte. In seinem Hause pflegte er das Quartettspiel, so daß der junge Joachim die klassische Tradition noch kennenlernte. Zwölfjährig siedelte er nach Leipzig über, wo sich Mendelssohn in der väterlichsten Weise seiner annahm, seine Violinstudien, die er von jetzt an ohne Lehrer betrieb, selbst überwachte, ihm Hauptmann als Lehrer in den theoretischen Fächern empfahl, seine Kompositionen durchsah und für seine allgemeine Bildung sorgte. Während seiner Konzertmeisterzeit in Weimar, 1850—53, förderte ihn der nahe Verkehr mit Liszt. Zugleich aber lernte er auch dessen Richtung in der Komposition aus der Nähe kennen, so daß er sie später aus tiefster, nicht ohne Kampf errungener Überzeugung ablehnen konnte. Auf den persönlichen Verkehr mit Liszt folgte, etwa seit der Übersiedlung nach Hannover, die Freundschaft mit Clara und Robert Schumann und das Miterleben des tragischen Schicksals, das über letzteren hereinbrach.

Es ist klar, wie dies den inneren Menschen vertiefen und reifen mußte. In die gleiche Zeit fällt der Beginn der Freundschaft mit Brahms, zu dem er in den nächsten Jahren in musikalischen Dingen im fruchtbarsten Verhältnis gegenseitigen Nehmens und Gebens stand.
Nur in einem Punkt scheint Joachims Entwicklung einen Bruch erlitten zu haben, nämlich in seiner kompositorischen Tätigkeit. Aus mehr als einem Grunde sollten seine Werke auf ihren künstlerischen Wert und ihre geschichtliche Stellung hin einmal gründlich untersucht werden. Aber welches Ergebnis diese Untersuchung auch haben möge, sicher ist, daß Joachims Bedeutung für die Nachwelt in allererster Linie gerade in seinem Nachschaffen und seiner Lehrtätigkeit liegt, und daß sich jede Musikergeneration, in der sein Geist noch lebendig ist, auf dem rechten Wege befindet.

JOSEPH JOACHIM ALS KRITIKER

URTEILE und AUSSPRÜCHE, zusammengestellt von WILHELM ALTMANN-BERLIN

In drei stattlichen Bänden liegen seit 1911 *Briefe von und an Joseph Joachim* vor, ein musikgeschichtliches Quellenwerk von großer Bedeutung, das kaum die ihm gebührende Beachtung gefunden hat. Im folgenden seien einige Aussprüche und Urteile, die in den Briefen dieses großen Künstlers vorkommen, zusammengestellt.
Nicht gerade häufig hat er sich über andere *Geiger* ausgesprochen. *Heinrich Wilhelm Ernst* wird von ihm (1847) für einen sehr großen Violinspieler gehalten, doch wegen willkürlicher Veränderungen, die er an der Spohrschen »Gesangsszene« vorgenommen hatte, getadelt. Er wird als Virtuose, Künstler und Mensch unvergleichlich höher eingeschätzt als *Camillo Sivori*; wenn auch anerkannt wird, daß dieser die überraschendsten Schwierigkeiten überwindet, so wird doch gesagt, daß er oft falsch spielt und ein großer Charlatan sei. Über *François Prume* schreibt Joachim (1844): »Er hat mir nicht besonders gefallen; es scheint mir sein Ton zwar hübsch, aber nicht groß, seine Bogenführung nicht ausgezeichnet und sein Vortrag nicht sehr geistvoll, seine Kompositionen gar nicht originell.« Über *Ferdinand Laub* lesen wir (1852): »Es ist erstaunlich, was der Mensch für brillante Technik hat; es gibt gar keine Schwierigkeit für ihn, und er wird gewiß von dieser Seite Aufsehen machen.« Noch ausführlicher schreibt er über *Laub* 1862: »Er ist wirklich der beste Geiger, den ich gehört habe ... Besonders schätzen lernte ich Laub im Vortrag eines letzten Beethoven und Haydn bei mir, zu denen ich zweite Geige spielte. Sie glauben gar nicht, mit welcher Gefühlswärme und Laune er die Quartette vortrug. Weniger gefiel mir der Vortrag des Beethovenschen Violin-Konzertes ... Wahrhaft erstaunlich aber spielt er *mein* Konzert, so feurig und sicher in den schwierigsten Passagen, wie ich's nicht herausbringe.« Über *Ole Bull* hört man 1860: »Indes interessiert mich der Norweger wirklich mehr, als ich dachte; er hat sein Instrument ganz merklich in der Gewalt, einen sehr schönen Ton und viel Leben.«
Auch sei das Urteil über zwei der heutigen Generation noch bekannte Geiger mitgeteilt. Von seinem Schüler *Willy Burmester* schreibt Joachim 1887: »Wenige erreichen in seinem Alter einen solchen Grad von Virtuosität, und auch an musikalischer Begabung fehlt es nicht.« Den jungen *Alexander Petschnikoff*, statt ihn selbst, der verhindert sei, für ein Konzert zu engagieren, empfiehlt er 1895 und setzt hinzu: »Vorgestern habe ich ihn hier gehört und war ganz außerordentlich erfreut über seinen schönen Ton und sein reizendes Spiel überhaupt, so wenig mir das Tschaikowskijsche Violinkonzert an sich gefiel. Ich

kenne unter den jungen Geigern keinen, der mich so sympathisch berührt.« Endlich sei noch des abfälligen Urteils über die Ausgaben des bekannten Geigers *Ferdinand David* gedacht; da heißt es (1869): »Der bringt wirklich der Leipziger Jugend das Gift des Ungeschmacks tropfenweise bei.«

Ganz gelegentlich kommen auch Urteile über *Klavierspieler* vor, begeisterte über *Tausig* und *Rubinstein*.

Selten sind auch Urteile über *Dirigenten*. Den Wiener *Herbeck* findet er (1867) ausgezeichnet und hebt hervor: »Herbeck kann fein und schwungvoll einstudieren.« So wenig sich Joachim mit *Richard Wagner* dem Tondichter befreunden konnte, so sehr schätzte er ihn als Dirigenten; schreibt er doch (1871): »Dem Schlendrian der hiesigen Dirigenten gegenüber tat das Wagnersche sorgfältige Einstudieren einer Beethovenschen Sinfonie ordentlich wohl, und das ist's, was hauptsächlich bei seinem Hiersein Wirkung machte. Der Kerl empfindet doch ein Musikstück lebendig und hat die Dirigentengabe, das dem Orchester mitzuteilen, an dessen Spitze er ein ganzer Mann ist. Wäre er so bescheiden, wie er in mancher Beziehung tüchtig ist, es wäre schon ganz recht.«

Schon im Jahre 1848 schreibt Joachim: »Solches Zeug wie *Vieuxtemps*, *Bériot*, *Ernst*, *David* usw. (entre nous) kann ich nicht mehr spielen ohne Widerwillen«. Er ist einer der ersten gewesen, der die *Bach*schen Solo-Sonaten öffentlich vorgetragen hat. Zu ihnen hat *Schumann* eine Klavierbegleitung geschrieben, die im Konzertsaal leider gar nicht benutzt wird. Sehr mit Recht schreibt er 1855 an Schumann, daß er diese Begleitung immer noch lieber gewönne, je öfter er sie spiele; er fügt hinzu: »Welche herrlichen Harmonien haben Sie zu den Adagios erfunden oder besser empfunden.« Da neuerdings wieder mehr Solosonaten für Violine geschrieben werden, sei folgende Äußerung Joachims aus dem Jahre 1904 in Erinnerung gebracht: »Ich glaube, daß Kompositionen für Violine ohne Begleitung nicht einfach genug in der harmonischen Textur sein können; darin ist Bach selbst in den einstimmigen Sachen so wunderbar einfach und groß.«

Wir haben hiermit schon die Urteile über *Komponisten* berührt, die sich in Fülle in den Briefen finden. *Händel* wird 1856 als ein unerschöpflich kühner Geist charakterisiert. Nicht ohne Befremden lesen wir, daß Joachim 1864 das *Mozart*sche Konzert in A bedeutender gefunden hat als das in D »trotz einiger, aber immerhin Mozartscher Zöpferl«. Das Violinkonzert Mozarts in Es hat er 1878 für unecht erklärt: »Einige Gedanken mögen von ihm herrühren; aber Mangel an leichtem Fluß in den Violinpassagen, Ungeschick in der Form, namentlich des letzten Satzes und viele häßliche Harmoniefolgen sind höchst unmozartisch.« Schon 1857, als er sich dieses Konzert und die Concertante für Violine und Bratsche gekauft hatte, hatte er geschrieben: »Leider ist beides nicht so, daß es einen Vergleich mit den Klavierkonzerten zuläßt. Natürlich fehlt es nicht an Einzelheiten, die vom Ursprung Zeugnis geben, aber öffentlich kann man das Violinkonzert nicht gut spielen.«

Schuberts Duo für Klavier zu 4 Händen op. 140 hat Joachim bekanntlich für Orchester bearbeitet. Als er es 1856 in dieser Gestalt an Bargiel schickte, schrieb er dabei: »Mir sind selbst die Längen (die nicht abzuleugnen gehen) bei Schubert als Zeugnisse eines unschuldvollen, reichen Gemütmenschen erträglich; ich nehme ihn als ganzen Menschen; er gehört zu denen, die es verdienen, und da darf auch eine Schwäche mit unterlaufen. Seine Weitschweifigkeit ist doch kein mühevolles Abarbeiten, um interessant zu scheinen, wie bei manchen Neuen, zu denen für mich selbst der sonst als Künstler weit vollendetere *Mendelssohn* gehört.« Nicht ohne ein gewisses Kopfschütteln liest man, daß Joachim das später von ihm so häufig aufgeführte Streichquintett Schuberts, als er es 1860 kennenlernte, teilweise beanstandet hat; er schreibt nämlich: »Vieles ist ganz wunderschön, von überquellender Empfindung und so eigenartig im Klang; und leider macht das Ganze wieder keinen befriedigenden Eindruck! Maßlos und ohne Gefühl für Schönheit in den

Gegensätzen. Was ein Jammer, daß ein solches Genie nicht zur Vollendung durchgedrungen ist. Und dennoch hat man den guten, armen Schubert so lieb!«
Sehr treffend ist das Urteil über *Spohr*sche Kompositionen vom Jahre 1860. Da heißt es: »Mit Maß genossen ist doch die Musik dieses Meisters der Feinheit und des Wohlklangs wegen, die darin herrschen, von großem Reiz. Wäre nur nicht die Stimmung gar so monoton kränklich.«

Interessant ist auch die Beurteilung von *Cherubinis* »Wasserträger« aus dem Jahre 1853: »Die Oper hat mich trotz vieler harmonischer und selbst dramatischer Feinheiten kalt gelassen, ja stellenweise gelangweilt. Ich staunte, wie sehr ich mich seit einigen Jahren verändert haben muß, wo mich so vieles darin entzückt hatte. Heute scheint mir vor allem jenes lebenswarme, naturfreudige Etwas zu mangeln, das uns aus den ältesten Formen *Mozarts* ewig jung anmutet. Cherubini hat wohl auch Leidenschaften gefühlt, und er drückt sie auch aus in seiner Musik, aber nicht wie jemand, der von ihnen begeistert wird, sondern wie einer, den sie inkommodieren.« Nicht so unrecht hat er, wenn er, übrigens schon im Jahre 1845, *Aubers* Oper »Des Teufels Anteil« sehr seicht findet. Unter dem Eindruck der Aufführung der *Berlioz*schen Oper »Benvenuto Cellini« schrieb er 1852: »Ich finde so viel Neues, Anregendes in derselben, daß ich gerne dem Komponisten meinen persönlichen Dank für die geistige Beschäftigung, welche mir seine Musik machte, bringen will.« Seiner Frau wird 1869 geschrieben: »Hat dir Berlioz' Tod nicht sehr leid getan? Wie schade, daß er nicht ein Deutscher war, und daß seine Tiefe so in Zwiespalt mit seiner Sucht nach Erfolg (der ihm doch nicht in dem glatten Paris werden konnte) geriet. Ein bedeutsames Rätsel war der Mann: Ich glaube, Du warst ihm sehr gut, wie auch ich es war.«

Recht schlecht kommt *Marschner* fort. Ein hübsches Bonmot der Ausspruch (1853), die Hannöversche Luft sei ganz tonstarr geworden von dem Walten dieses nordischen Phlegmatikers aus der Restaurationszeit. Zwei Jahre später heißt es: »Der kleine runde Marschner, der beständig wie ein Gummiball aussah, der, von der Eitelkeit herumgeworfen, zwischen Erde und Himmel hüpfte, zappelte sich vergebens ab, einigen Komponisten-Eindruck hervorzubringen.«
Treffend ist das Urteil über *Gade* von 1858: »Überall der feinfühlende Mensch und Musiker, wenn auch keine bedeutenden Motive.« Und 1868: »Wie intelligent und fein ist doch *Gade*. Außer Brahms wüßte ich doch keinen Musiker, der ein so subtiles musikalisches Verständnis für alles Schöne hätte.«
Im allgemeinen kann man auch unterschreiben, was Joachim 1858 über *Rubinstein* geäußert hat: »Rubinsteins Sinfonie liebe ich nicht, wie keine seiner Sachen, Einzelheiten ausgenommen. Er schreibt zu rasch — d. h. er entwickelt die Motive, die einer ideellen Entwicklung fähig wären, nicht innerlich genug —, man merkt keine Weihe bei seinen Schöpfungen. Zug, d. h. rasches Fortschreiten der Fantasie, ist ihm oft nicht abzusprechen, aber es ist keine Läuterung seines Stoffes vorangegangen — Mendelssohn, Chopin, Beethoven, Italienisches, Tanzrhythmen kommen vulkanisch hervor, oft in die steifsten Formen gewaltsam gezwängt.«
Zum Schlusse noch ein Kuriosum. Obwohl Joachim sehr viel Quartett gespielt hat, ist ihm noch 1866 *Haydns* op. 3 Nr. 5 mit der sog. Serenade, deren ungemeine Verbreitung auf das Florentiner Quartett zurückgeht, unbekannt gewesen. Er schrieb damals an Bernhard Scholz: »Leider weiß ich nichts von einer Haydnschen Serenade; eine Geigenmelodie von ihm mit pizzicato muß jedenfalls reizend klingen, und bitte ich Dich also, falls Du was davon erfahren solltest, an mich zu denken.« Haydn bringt auch in seinem Quartett op. 1 Nr. 6 in dem Adagio eine Geigenmelodie mit durchgehender Pizzicato-Begleitung, doch hat dieses Stück, auf das ich in meinem »Handbuch für Streichquartettspieler« Bd. 1 S. 28 hingewiesen, bisher gar keine besondere Beachtung gefunden.

WIDERLEGUNGEN

VON

THEODOR WIESENGRUND-ADORNO-FRANKFURT a. M.

Hier wird nichts zu einer positiven Theorie der neuen Musik versucht, die es so wenig geben kann wie die neue Musik als Einheit. Sondern es wird allein das übliche Vokabular der musikalischen Reaktion flüchtiger Durchsicht unterzogen, zu dem Zweck, seine Anwendung unmöglich zu machen.

Abstraktion. Bei der Rede vom Abstrakten wäre stets zu fragen, wovon abstrahiert wird. Das unterläßt der Einwand wider die neue Musik. Den Begriff des sinnlich Konkreten, den er ihr entgegenstellt, braucht er zweideutig. Er bezeichnet das Absehen von gewohnten Vorstellungen des Klanges, genauer allenfalls vom sinnlichen Wohlgefühl an unmittelbar Erklingendem, als Absehen von der sinnlichen Gestalt schlechthin: wie wenn die neue Musik allgemeiner wäre als die alte und der Verbindlichkeit ihrer Gestalt entzogen. Richtig ist eher das Gegenteil: in keinem geprägten Stück neuer Musik kann je ein Teil ersetzt werden durch Teile eines anderen, wie es in der vorgezeichneten Grammatik der alten Musik immerhin vorkommen mochte. Jedenfalls wird keine neue Musik, die etwas taugt, im Entscheidenden und allein Maßgebenden abstrakt sein: im Verhältnis zum Material. Oder meint man, es dürfe etwa bei Schönberg, dem die Phrase vom Abstrakten meist gilt, auch bloß ein Takt, um ein Gemeintes »auszudrücken«, anders ausschauen, von seinen materialen Bedingungen und gerade auch denen des Klanges sich absondern lassen? So streng allerdings hält man es nicht mit dem Abstrakten; will damit bloß ungefähr treffen, was nicht ins Ohr geht. Aber dann sollte man nicht die ästhetische Kategorie des sinnlich Ungestalteten dort bemühen, wo allein die kulinarische des schmekkenden Genießens zuständig ist, der der Wahrheitsanspruch der neuen Musik mit der ersten Note widerspricht und der sie keinen Augenblick untersteht.

Experiment. Dem Glauben, es dürfe nichts versucht werden, liegt zugrunde der Aberglaube ans Organische. Nur wer Kunst als pflanzenhaft sich entfaltendes Wesen verstehen und heiligen will, möchte die Aktion des Menschen von ihr fernhalten. Der Zwang des echten Kunstwerkes unterscheidet sich darin vom naturhaft-organischen, daß das Bewußtsein des Produzierenden im Experiment den sicheren und geschlossenen Umkreis des Gewesenen sprengt, der ihn umgibt. Der Vergleich von Kunst und Organismus selber trügt. Nur wenn der Geist des Menschen frei aus sich bestünde und die Welt souverän formte, wäre Kunst, als Zeugnis dieses Geistes, autonom und hätte Genügen an ihrem eigenen Wuchs. Da aber dem Geist solche Freiheit ab-

geht; da er je und je in Dialektik steht mit der gesellschaftlichen Wirklichkeit: so kommt der Kunst, die er aus sich entläßt, niemals das Recht bruchlos organischer Selbstentfaltung zu. Dies Recht wird vielmehr durchbrochen, so oft die Wirklichkeit über den selbstherrlichen Geist Macht gewinnt. Die Augenblicke des Durchbruchs zeichnen sich nicht blindlings in der Figur des Kunstwerks ab: Bewußtsein muß die Kunstwerke erhellen, um in ihnen die tragende Wirklichkeit über ihrem verstockten Für sich zu behaupten. Das Experiment aber, das die eigene Forderung des Kunstwerkes und den erhellenden Strahl des Bewußtseins ausrichtet auf einander, ist das gute Mittel, die erkannte Forderung zu realisieren, ohne das Recht der Natur zu vergessen, an die die Forderung ergeht. Denn beide stimmen niemals im Bestehenden zusammen, sondern bloß in dem, was wird: dialektisch. Die Experimente sind die echt dialektischen Momente im Leben der Kunstwerke.
Destruktion. Destruktiv wird niemals ein Kunstwerk unmittelbar zum anderen sich verhalten: nur wird vielleicht im Lichte des neuen das ältere sich verändern; aber die Augen derjenigen, die sich über Destruktion aufregen, sind selten fein genug, das zu bemerken. Sie denken an anderes. Einmal meinen sie das »Zersetzende«, wie es mit der geistig-literarischen Atmosphäre einer Musik, kaum ihrer absolut-kompositorischen Gestalt nach gegeben sein soll. Strawinskijs Histoire du soldat, die Opern von Weill sind da die geläufigen Beispiele. Zunächst also Musik, die den Zerfall älterer Mittel als Ferment der eigenen Form einsetzt: hier klingen Dreiklänge falsch, chromatische Melodieschritte jämmerlich, geläufige Wendungen abgestanden, Cäsuren wie Löcher einer Walze. Aber all das ist Werk des Zerfalls eher als der Zersetzung: mit den falschen Tönen, die Strawinskij den Dreiklängen beifügt, wird nur die virtuelle Falschheit älterer Dreiklänge heute real auskomponiert. Freilich in der Gesinnung, deren Anspruch zu vernichten. Jedoch den Feinden solcher Zersetzung ist der Bescheid des unverdächtigen Gottfried Keller zu erteilen: »Denn man reißt nicht stets nieder, um wieder aufzubauen; im Gegenteil, man reißt recht mit Fleiß nieder, um freien Raum für Licht und Luft zu gewinnen, welche überall sich von selbst einfinden, wo ein sperrender Gegenstand weggenommen ist. Wenn man den Dingen ins Gesicht schaut und sie mit Aufrichtigkeit behandelt, so ist nichts negativ, sondern alles ist positiv, um diesen Pfefferkuchenausdruck zu gebrauchen«. — Andere verwenden den Begriff Zersetzung beim bloßen Material, das sie als unveränderlich-natürlich denken, als ob die einfachen Obertonverhältnisse in den Sternen geschrieben stünden. Stünden sie es selbst: was mit ihnen geschieht, ist Sache der Menschen; Geschichte vollzieht sich, in Kunst wie anderwärts, als Destruktion des bloß Bestehenden, das sich für natürlich ausgibt, um den Angriff des veränderten Bewußtseins von sich fernzuhalten, der aus besserer Natur kommt als das Bestehende selber.

Übergang. Besonderer Argwohn ist angezeigt gegenüber den Wohlwollenden, die zwar die neue Musik scheußlich, chaotisch, absurd finden, aber akzeptieren als ein »Übergangsprodukt«, das zu etwas Besserem und zu neuer Ordnung führe. Die Übergangstheorie ist schädlicher als die schroffe Ablehnung derer, die die neue Musik umstandslos verwerfen, aber damit als Phänomen anerkennen, während die Übergangstheorie sie um jede Verbindlichkeit bringt, indem sie an Stelle der Stimmigkeit der Sache selbst eine vage Vorstellung von Geschichtlichkeit zur Instanz macht. Ihr ist zu begegnen mit dem Hinweis darauf, daß alle Phänomene, die in Geschichte stehen, dialektischen Charakter haben: zugleich abstoßen vom Bestehenden und es mitnehmen; also allesamt in gewissem Sinne Übergangsphänomene darstellen; daß aber über ihr Recht niemals die Reflexion auf die historische Totalität, sondern allein die auf ihre eigene Gestalt entscheidet, aus der erst Geschichte aufsteigt. Wollte man aber selbst die Geschichte nach eigentlichen und Übergangsperioden einteilen, so wäre damit kritisch nichts geleistet. Denn einmal läßt die geschlossene Periode sinnvoll sich bloß für Vergangenes, nicht für die offene Gegenwart konstituieren. Wäre aber durch solche Periodisierung der Übergangscharakter der neuen Musik garantiert, so bedeutete das nichts für Wert und Unwert. Müßte nicht die historische Periodisierung *Bachs* harmonischen Kontrapunkt als Übergang zwischen der Orgelpolyphonie des siebzehnten und der Sonatenhomophonie des achtzehnten Jahrhunderts deuten? Aber wer hätte wohl den Mut, das Bachische Dunkel als Vorbereitung des galanten Stiles gnädig zu dulden, nur weil er kein Pachelbel mehr und noch kein Philipp Emanuel ist? Ehe die Kritiker neuer Musik sich um deren historische Funktion bemühen, sollen sie über ihre kompositorische Qualität Rede stehen.

Intellekt. Hätte einer den Schubert einen Dummkopf genannt, er hätte mit einer drastischen Formel, höflichsten Falles mit lässiger Gleichgültigkeit geantwortet. Heute wären Musiker geneigt, den gleichen Ausdruck als Kompliment zu quittieren. Die Abwässer des Irrationalismus, der mit Schopenhauer und Nietzsche die Ästhetik des neunzehnten Jahrhunderts beherrschte, sind in die kritische Umgangssprache eingedrungen, nachdem sie aus der Philosophie sich verliefen. Wenn einer ein Stück nicht versteht, ist er sogleich bereit, den Komponisten einen Intellektuellen zu schimpfen; einen Konstrukteur oder Destrukteur, wie's gerade trifft. Leicht läßt sich unterscheiden: alles an Kunst ist schlecht intellektuell, was vom Autor dazugedacht, als Bezugssystem willkürlich zugrundegelegt, programmatisch ausgerufen wird, ohne sich in der Gestalt des Werkes selber völlig auszuweisen; also was immer an Ideologie frei über dem Werk schwebt. Aber der Künstler ist legitimiert und verpflichtet, die Gestalt des Werkes — wie sie einmal in ursprünglicher Anschauung evident ward — mit allem Bewußtsein hervorzutreiben und zu kontrollieren. Kein exemplarischer Künstler hat es

jemals anders gehalten; fast wäre zu vermuten, die Kraft der Natur bewähre sich daran, daß sie den Angriff des Bewußtseins zu tragen vermag, anstatt vor ihm zu flüchten und sich zu verstocken. Niemals hat große Kunst existiert, die dumm gewesen wäre, und die Macht von Bewußtsein in ihr reicht unvergleichlich viel weiter, als eine Auffassung zugestehen möchte, die Kunstwerke nicht als Gebilde von Menschen sieht, sondern mit Schöpfung in trüber Mystik verwirrt.

Asozial. Manche Einwände kommen scheinbar von links. Indem die neue Musik, jedenfalls einer gewissen Haltung, ihre technischen Forderungen bis zur letzten Konsequenz treibe, werde sie unverständlich; lediglich noch dem Autor selber oder exklusiven Fach-Zirkeln einsichtig; ordne sich damit dem romantischen Individualismus, dem Glauben an die Autonomie des Kunstwerks trotz aller materialen Änderungen zu. Der Einwand wiegt schwerer als die anderen; aber er schlägt nicht durch. Er ist gerade historisch-dialektisch, trotz seines Anspruches, unzulänglich. Denn während er die Musik, mit Recht, im gesellschaftlichen Prozeß denkt, vergißt er die soziologische Deutung der Hörerschaft selber und ihrer Fähigkeit, zu verstehen. Er rechnet allein mit der geschichtlichen Veränderung des Musikmaterials, nicht mit deren Möglichkeit bei den Hörern. Das Bewußtsein der Hörer gilt ihm in weitem Umfang für konstant. Diese Konstanz wäre in der gegenwärtigen Epoche allenfalls zuzugestehen. Jedoch man wird sie weniger als naturhaft denn als gesellschaftlich zu begreifen haben. Die realen Herrschaftsverhältnisse verhindern, daß die Menschen einstweilen kollektiv einen Bewußtseinsstand erreichen, wie er in der fortgeschrittensten Musik sich anzeigt. Dem Moment der *Konstruktion* stellen alle Widerstände des bloß Organischen sich entgegen, an dessen Fortbestand die Herrschaftsverhältnisse haften. Angesichts der ideologischen Vorgeformtheit der Hörerschaft ist die Frage nach dem sozialen Recht der Werke nicht aus deren Wirkung, sondern aus ihrer objektiven Struktur heraus zu beantworten. Es darf vermutet werden, daß einer künftigen aufgehellten Verfassung der Menschheit am ehesten eine wahrhaft aufgehellte Musik zugehört, gleichgültig, wie die verdunkelte Hörerschaft von heute sich dazu stellt. Die erhellteste Musik aber ist eine solche, die vom Konstruktionsprinzip vollständig ergriffen ist; bei der alles blinde Naturmaterial in radikaler Formung durchsichtig wird. Diese Musik, zugleich die allseits konsequente, ist es aber gerade, die dem Verdikt des Asozialen am ehesten verfällt. Ihr gesellschaftliches Recht ist sachlich erkennbar, nicht heut und hier an der Wirkung zu messen. Einzig negativ bestätigt es sich. Zunächst daran, daß alle Musik, die mit dem gegenwärtigen Material arbeitet und zugleich um unmittelbare Kommunikation mit der Hörerschaft sich müht, dafür mit dem Preis der Unstimmigkeit zu zahlen hat. Jede Rücksicht auf die Faßlichkeit, die ins Gefüge eingreift, kommt dessen Bruch gleich: sei es, daß dessen

Aktualität nur partiell durchgeführt wird, während es sonst, den Hörern zuliebe, beim alten bleibt; sei es, daß ohne weiteres um der Wirkung willen auf die aktuelle Fassung des Materials verzichtet, die Aktualität literarisch umschrieben wird. Für solche Opfer aber wird die Gemeinschaftsmusik nicht zureichend belohnt. An Publikumseffekt übertrifft sie der dümmste Tonfilmschlager. Der Glaube an eine »brauchbare« Musik mit »Niveau«, die zwischen ästhetischer und sozialer Forderung vermittle, ist illusorisch. Die Wahrheit liegt allein noch bei den Extremen. Wenn sie sich berühren, dann ist der Vorwurf des Asozialen gegen die neue Musik ohne Grund.

UNGEDRUCKTE WAGNER-BRIEFE

Mitgeteilt von WERNER DEETJEN-WEIMAR

In den letzten Tagen des Jahres 1854 war Richard Wagner von der philharmonischen Gesellschaft in London berufen worden, ihre Konzerte zu dirigieren. Nach einigem Bedenken nahm er den Ruf an und brach am 26. Februar 1855 nach England auf. Am 4. März traf er in London ein, und schon am 12. März fand das erste der in Aussicht genommenen acht Konzerte unter seiner Leitung statt. Das nächste, am 26. desselben Monats, brachte bereits eigene Schöpfungen Wagners, und zwar Partien aus dem »Lohengrin«. Einen großen Erfolg hatte am fünften Konzertabend, den 14. Mai, die Ouvertüre zum »Tannhäuser«. Da die Königin davon hörte, sprach sie den Wunsch aus, dem siebenten Konzert selbst beizuwohnen, und es wurde Wagner nahe gelegt, für diesen Abend (11. Juni) den Marsch aus dem »Tannhäuser« in das Programm aufzunehmen. (Glasenapps Darstellung im »Leben Wagners«, 3. A., III S. 38, ist in dieser Hinsicht irrig.) Der Meister konnte sich mit dieser Wahl nicht einverstanden erklären und schrieb darum an den Prinzgemahl Albert den folgenden Brief, dessen Original sich in der Handschriftensammlung der Veste Coburg befindet:

Eure Königliche Hoheit

haben für das Conzert der philharmonischen Gesellschaft, dem die hohe Ehre des Besuches Ihrer Majestät der Königin zugedacht ist, auch ein Stück von meiner Composition befohlen. Das Gefühl der großen und schmeichelhaften Auszeichnung, welche mir hierdurch zu Theil geworden ist, glaube ich nicht bestimmter ausdrücken zu können, als durch den Wunsch, daß es mir vergönnt sein möge, dem allerhöchsten Verlangen, etwas von meiner Musik kennen zu lernen, nach Kräften würdig zu entsprechen. In diesem Sinne muß ich jedoch fürchten, daß der Marsch aus meiner Oper »Tannhäuser«, der für jetzt bestimmt worden ist, meinem Wunsche nicht genügen dürfte, da er eben nur ein scenisches Ausschmückungs-Stück ist; dagegen glaubte ich Eurer Königlichen Hoheit einen bestimmteren Eindruck von meiner Musik erschaffen zu können, wenn es mir gestattet wäre, die Ouvertüre zu derselben Oper vorführen zu dürfen. Daß diese Ouvertüre bereits in einem der früheren Conzerte gegeben wurde, dürfte wohl kein Hinderniss bieten, da, wie es mir

anderwärts die Erfahrung gezeigt, meine Composition bei wiederholter Anhörung durch klareres Verständniss beim Publikum zu gewinnen hat.
In jeder Hinsicht würde es mir somit zur erhebenden und beruhigenden Genugthuung gereichen, wenn Eure Königliche Hoheit die hohe Geneigtheit haben wollten, dem Directorium der philharmonischen Gesellschaft den Befehl zur Aufführung der Ouvertüre aus »Tannhäuser«, statt des Marsches daraus, zugehen zu lassen.
In tiefster Ergebenheit verharre ich als

Eurer Königlichen Hoheit
unterthänigster Diener
Richard Wagner.

London, 5. Juni 1855
22. Portland Terrace, Regents Park.

Wagners Wunsch wurde erfüllt, die Ouvertüre wiederholt, und zwar in Anwesenheit der Königin Victoria und ihres Gemahls, die dem Meister den reichsten Beifall spendeten und damit dem Verfolgten und Schwerbedrückten Genugtuung gaben.

*

Ein weiterer ungedruckter Brief Richard Wagners befindet sich im Besitz der Weimarer Landesbibliothek, und zwar eingeklebt in ein Exemplar der Schrift »Das Judenthum in der Musik«. Er lautet:

Geehrtester Herr und Freund!

Ich erlaube mir zugleich mit diesen Zeilen einen so eben mir zugesandten Probeabdruck meiner neuen Brochüre »Das Judenthum in der Musik« Ihnen zuzuschicken, und damit folgende Bitte an Sie zu richten.
Ich wünsche, daß Sie *sofort* in die von Ihnen redigirten »Propyläen« (auf welche ich außerdem zu abonniren wünsche) eine Besprechung dieser Brochüre einrücken lassen möchten, und hierbei eine besondere Berücksichtigung des von S. 48 an Gesagten vorwalten ließen. Sehr würden Sie mich verbinden, wenn Sie die mit Roth von mir angestrichene Stelle wörtlich in Ihrem Berichte abdrucken ließen:
Ich würde Sie dann ersuchen, die S. 49 als Anmerkung unter dem Texte gegebene Stelle ohne Satzveränderung in den Text selbst mit aufzunehmen; sogar würde ich es für zweckmäßig finden, wenn der ganze Text dieser Anmerkung mit gesperrten Lettern gedruckt würde.
Ich habe mir diesen Weg als den einzigen zu einer gelegentlichen Züchtigung des lohndienerischen Herrn J. Fröbel vorbehalten, und wünsche daher, daß das hier Gesagte möglichst beachtet werde. Könnten Sie daher die Reproduction dieses Passus' in einigen anderen gelesenen Münchener Blättern außerdem veranlassen, so würde ich Ihnen dieses sehr danken.
Im Voraus mich Ihnen sehr verbunden erklärend, verbleibe ich mit den besten Grüßen

Ihr sehr ergebener
Richard Wagner.

Luzern, 6. Febr. 1869.

Die »Münchener Propyläen, Wochenschrift für Literatur, Theater, Musik und bildende Kunst« wurden redigiert von Julius Große und Franz Grandaur. An einen von diesen beiden muß der Brief gerichtet sein, wahrscheinlich an den letzteren, der das Musikreferat hatte. Zweck des Schreibens ist, einen Helfer zu gewinnen gegen den Redakteur Julius Fröbel, der in der Neujahrsnummer der »Süddeutschen Presse« einen verleumderischen Aufsatz gegen Wagner geschrieben hatte. Der Artikel war nach der Darstellung Glasenapps bestimmt, Wagner dem jungen König Ludwig II. und der bayrischen Regierung als Gründer einer Sekte zu denunzieren, die den Staat und die Religion abschaffen und durch ein Operntheater ersetzen wollte. Gegen diese ungeheuerliche Behauptung nahm der so böswillig Angegriffene Stellung in einer Anmerkung, die er vor Absendung der Schrift »Das Judenthum in der Musik« an den Verleger I. I. Weber in Leipzig dem Manuskript gerade noch anfügen konnte. Die »Münchener Propyläen« brachten in der Tat in Nr. 12 (vom 19. März) eine ausführliche Inhaltsangabe der Wagnerschen Schrift und erfüllten auch den Wunsch des Verfassers, die von ihm rotangestrichenen Stellen, S. 48ff., wörtlich abzudrucken. Nur zur Wiedergabe der scharfen gegen Fröbel gerichteten Anmerkung auf S. 49 konnte sich der Herausgeber nicht verstehen.

WARUM NOCH IMMER KRISE DER NEUEN MUSIK?

VON

HANS-JOACHIM FLECHTNER-STETTIN

I.

Bisher schrieb und sprach man allerorten von der Krisis der neuen Musik, und zwischen offener Verspottung und Verhöhnung auf der einen Seite und begeistertster Bejahung aus Gründen der Sensation auf der anderen gab es nur wenige Stimmen, die wirklich Auskunft zu geben hatten, was denn nun mit der modernen Musik eigentlich los war. Heute dagegen, heißt es allgemein, sei die Krisis im Abflauen, die neue Musik hätte im wesentlichen die Grundlagen ihres neuen Seins gefunden. Damit wird das Problem der allgemeinen Einstellung zu dieser neuen Kunst brennend. Vorher, in der Krisenzeit, ging es im Grunde den Außenstehenden nichts an, was sich in den geschlossenen Kreisen der neuen Musikergeneration abspielte. Jetzt aber muß sich jeder, der überhaupt Stellung zur Musik genommen hat und nimmt, klar werden, was ihm die moderne Musik ist, welche Werte sie möglicherweise bietet und wie man sich zu ihr in der Gesamtheit der Kulturgemeinschaft zu stellen hat. Das ist die Frage, die uns hier beschäftigen soll.
Es war noch vor ganz kurzer Zeit sehr leicht, von oben herab über die Experimente der Neuen hinwegzusehen, sie als Witz oder Ausgeburten krankhafter Phantasien abzutun. Es *waren* eben Experimente, und niemand ist verpflichtet, allen experimentellen Irrwegen der Kunst selbst nachzugehen. Die Wandlung des Bildes zwingt aber auch zu einer Wandlung der An-

schauungen von seiten der Kunstgenießer. Die Ernsthaftigkeit der wesentlichen Vertreter der neuen Musik wird niemand mehr bestreiten können. Das ist das erste, was hier festgestellt werden soll — und leider für weite Kreise auch noch immer festgestellt werden *muß*. Wegweisend für die Grundeinstellung auch derjenigen, die persönlich kein Verhältnis zu finden vermögen, bleibt die bekannte Beurteilung des Schönbergschen Schaffens durch Gustav Mahler, der ja auch keineswegs mit der Schönbergschen Musik sich einverstanden erklären konnte, aber die unerhörte Kraft dieses Künstlers, der den sicheren Ruhm sozusagen in der Tasche hatte (»Gurre-Lieder«) und aus innersten Überzeugungen heraus verzichtet, um sich selbst der Verhöhnung anheimzugeben, anerkennen mußte.

Es war ein Verhängnis, daß die neue Musik wesentlich bekannt wurde in zeitlicher Nachbarschaft mit dem dichterischen und malerischen Hyperexpressionismus und aus dieser zeitlichen Nachbarschaft heraus unter jenen Strömungen zu leiden hatte. Hinzukommt, daß die neue Form, soweit sie schon vorhanden ist, nicht erkannt wurde. Man sah nur Formlosigkeit — wie auch bei einem großen Teil der expressionistischen Malerei, die an Kinderzeichnungen stark erinnerte — und glaubte, solche Musik sei eben willkürlich zusammengegriffen und niedergeschrieben, »jedes Kind könne das auch«. Es war deshalb gerade für den Fall Schönberg nicht zuletzt maßgebend, daß seine Ernsthaftigkeit auf Grund seines früher gezeigten immensen Könnens niemals bezweifelt werden konnte.

Daß aber trotz der heute verkündeten allmählich erstarkenden Sicherheit der modernen Musik das »Publikum« im eigentlichen Sinne mit sehr wenig Verständnis ihr gegenübersteht, braucht kaum näher erwähnt zu werden. Man nimmt es eben höchstens als interessant oder frech hin — und holt sich seine Erlebniswerte bei Bach, Beethoven, Schubert usw. Die Frage erweist sich also wirklich als bedeutungsvoll: Wie sollen wir uns zur neuen Musik stellen? — denn auch der ernsthaft Suchende bemüht sich häufig vergebens, in das Ungewohnte und allzu Neue Eingang zu finden.

2.

Woraus resultiert denn eigentlich die so weitverbreitete Ablehnung der neuen Musik? Jeder, der eines der neuen Werke gehört hat, wird die Antwort geben: es ist vorwiegend das Klangliche. Solche Mißklänge sind eben schon mehr Geräusche, sie können keinen Anspruch mehr machen, Musik genannt zu werden. Der unbefangene Hörer, und nur auf ihn kommt es uns hier an, kommt so notwendigerweise zu einem vernichtenden Urteil, wenn er nicht, wie bei Schönbergs Klavierstücken, überhaupt einfach auflacht. Es ist nicht »anzuhören« — und deshalb ist es keine Musik. Denn Musik muß durch das Ohr aufgenommen, die »Einheit in der Mannigfaltigkeit«

muß akustisch erfaßt werden können und die Erlebniswerte müssen auch den Weg über das Hören nehmen. Versagt aber das Ohr, vermag es den Wust der Klänge nicht mehr zu sondern, die jähen Brüche der melodischen Linien nicht mehr zur Einheit zu zwingen, so ist das Gehörte eben keine Musik — für den betreffenden Hörer. Und das mit Recht. Musik ist, von diesem Standpunkt aus gesehen, nicht etwas an sich Seiendes, sondern ein Begriff, der nur auf Grund von Wahrnehmungen und Erlebnissen einem Ereignis beigelegt werden kann. Es fragt sich aber gerade, ob diese Einstellung wirklich richtig ist. Ob das Ohr und das Hören die kritischen Wertmesser sind, als die man sie anzusehen liebt. Der Kunstgenießer sagt rücksichtslos und bedenkenlos: ja. Was wäre eben Musik, wenn man sie nicht hören, wenn man sie erst auf Grund tiefer theoretischer Erkenntnisse verstehen könnte oder, wie manche als Zukunft der neuen Musik voraussagen, nur noch sehend aufnehmen und verstehen könnte! Kontrapunktische Spielereien früherer Zeiten, wie Krebs- und Spiegelkanon, fallen ebenso unter dieses Werturteil wie die Hypermoderne. Selbst Bachsche Fugen, wie überhaupt die Blütezeit der polyphonen Musik vermögen dem heutigen Hörer nicht mehr die Werte zu vermitteln, wie den »geschulten« Ohren der damaligen Zeit.

Das Ohr versagt, weigert sich — und die Musik wird als form- und sinnlos abgelehnt. Das ist und bleibt die Einstellung der Allgemeinheit zur Moderne. Schlagworte, wie »Atonalität« helfen die Wirrnis vergrößern, und es scheint ein »l'art pour l'art-Prinzip« zu drohen, das rigoroser und exklusiver ist, als es je in der Geschichte gewesen. Die Kunst droht ihre eigenen abseitigen Wege zu gehen, droht, jeden Halt und jede Verbindung mit dem Leben — der Kulturgemeinschaft also — zu verlieren.

Im Mittelpunkt der ernsthaften Auseinandersetzung mit der neuen Musik muß das Problem der Form, und zwar der Form im weiteren Sinne (nicht der Formen) stehen. Das Schlagwort »Atonalität« gibt uns den Wegweiser für den ersten Schritt.

Ist die neue Musik atonal? Verzichtet sie wirklich auf das feste Fundament der Tonalität? Bildet sie wirklich einen wirren und regellosen Haufen von Tönen? Wir haben schon gesehen, daß das Ohr (immer des unbefangenen Zuhörers!) hier keine Entscheidung treffen kann, ebensowenig wie eine versuchte Analyse an Hand des Notenbildes. Soll also das Problem der Form irgendwie geklärt werden, muß versucht werden, ihm von seiten der Theorie beizukommen. Die erste Umschau in diesem Gebiet fördert einen Haufen verschiedener Formgestaltungen und Ausdeutungen zutage. Neben der radikalen 12-Töne-Leiter stehen die Schönbergschen Grundgestalten; ganz frei erfundene Tonleitern, die für jedes Werk konstruiert werden, stehen neben den Erscheinungen der Polytonalität. Neben den Viertel-, Sechstel- und Zwölftel-Tonsystemen findet sich der Begriff des Tonzentrums — kurz,

eine reiche Fülle neuer Ideen und Versuche. Aber auch im engeren Formsinn fehlen die Formelemente nicht. Besonders bemerkenswert ist eine Vorliebe für alte kontrapunktische Formen: Chaconne (Krenek*), Passacaglia (Hindemith), die Suite als strenge Folge von Tänzen (Schönberg) u. a. mehr. Als drittes, »harmonisches« Formmoment finden wir die Verselbständigung des vertikalen Klanges auf der einen Seite — und die Nichtachtung des vertikalen zugunsten des horizontalen Klanghörens auf der anderen Seite. Es bleibt nur die Frage offen, wieweit alle diese Formen echte und wirkliche Formen sind. Ob sie nicht lediglich Ausgeburten konstruktiver Phantasien sind, die ernsthaft keine Bedeutung haben können. Es kann hier natürlich ein derartiger Nachweis nicht geführt werden, das würde den Rahmen der Arbeit weit überschreiten; nur einige kurze Hinweise mögen helfen.

3.

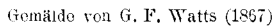
Über dem Formschaffen der ganzen modernen Musik könnten als Motto jene tiefen Wagnerworte stehen, die Hans Sachs zum jungen Stolzing auf dessen Frage antwortet: »Wie fang ich nach der Regel an?« »Ihr stellt sie selbst — und folgt ihr dann.«

Beides führen unsere heutigen Tonsetzer im weitesten Sinne aus. Sie stellen sich Regeln, ungewohnte, neue, oft erschreckend kühne Regeln — aber sie befolgen sie, wenigstens in ihren Führern, mit unerhörter Einseitigkeit und Strenge. Man denke nur an Schönberg, der aus drei Grundgestalten von je vier Tönen durch rein satztechnische Verarbeitung (Umkehrung, Krebs, Krebs der Umkehrung, Umkehrung des Krebses usw.) das ganze Stück in allen seinen Stimmen gewinnt. Das ist fast brutal, ein Selbstzwang, der dem größten Spötter Hochachtung abnötigen muß. Vier Töne bilden die Grundgestalt (eine Mischung zwischen Thema und tonaler Bindung), drei Grundgestalten für jedes Stück, so daß alle Töne der Zwölftonleiter Verwendung finden. Da Form stets im Grunde nichts als Selbstbescheidung, Selbsteinengung in der Kunst ist, kann man hier wohl nicht mehr von Formlosigkeit sprechen, muß im Gegenteil sich zu der Überzeugung durchkämpfen, daß hier ein Formwille tätig ist, wie er strenger und konzentrierter kaum gedacht werden kann.

Von den anderen Formen der Tonalität wollen wir nur noch die Polytonalität erwähnen. Sie macht auf den ersten Blick den willkürlichsten — und freiesten Eindruck. Zwei Tonarten alten Systems, die gleichberechtigt und gleichzeitig nebeneinander herlaufen, für Klavier gedacht also: die rechte Hand spielt fis-moll, die linke b-moll unter strenger Wahrung aller Eigenheiten und Kadenzen — hier scheint die Willkür Triumphe zu feiern, die sinnlose Spielerei zum Gesetz erhoben zu sein. Und doch, man *kann* es zum mindesten

*) Die angeführten Namen sollen nur Beispiele sein, um dem Leser einen Anhalt zu geben.

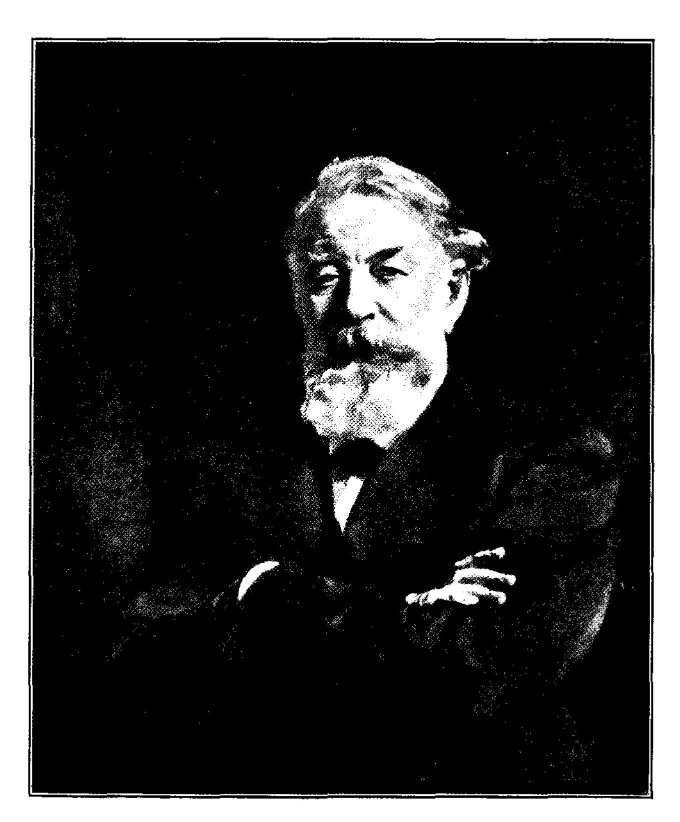




Gemälde von G. F. Watts (1867)

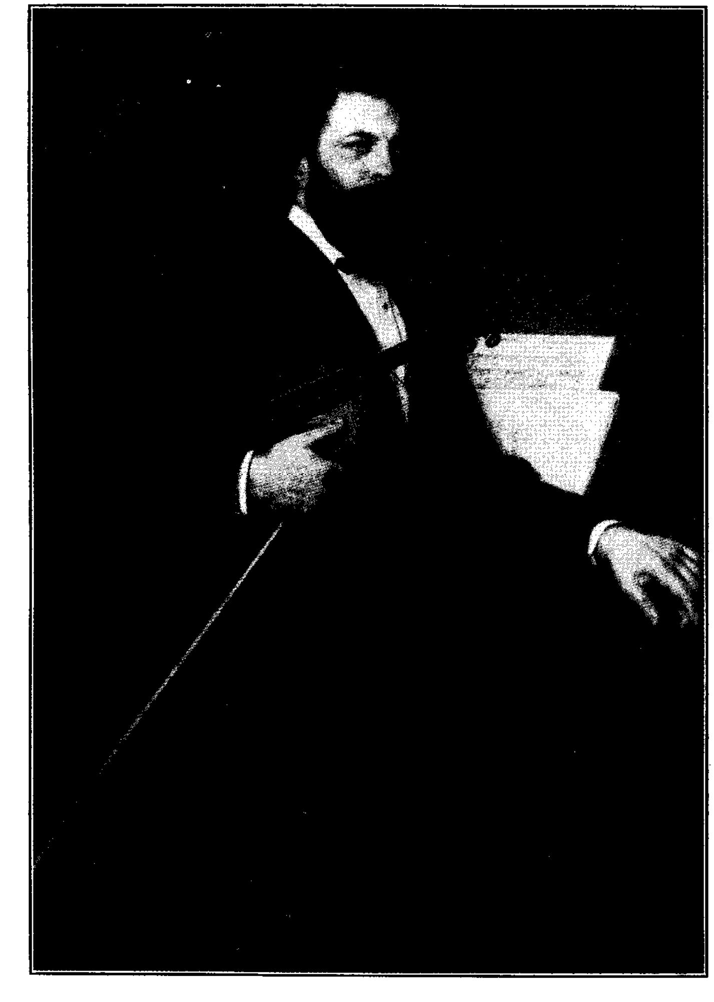


Zeichnung von Ed. Bendemann (1861)



Gemälde von J. S. Sargent

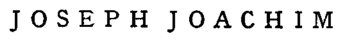
JOSEPH JOACHIM



Gemälde von Ed. Bendemann (1868/69)



Gouache von Franz Skarbina (1888)



JOSEPH JOACHIM

auch anders sehen. Wir haben ein sehr verdienstvolles und bedeutungsstarkes Buch aus der Feder des Führers der »Viertelton-Musik«, von Alois Hába*), das gerade diesem Problem eine einsichtige Auseinandersetzung gewährt. Die Stelle ist so interessant, daß wir hier kurz darauf eingehen wollen. Setzen wir auf die einzelnen Stufen der C-dur-Tonleiter die betreffenden Stufenakkorde ohne Umkehrungen (also drei Dur-, drei Moll- und einen verminderten Akkord), so durchlaufen Basis (Prime), Terz und Quint der Akkorde gleichmäßige Tonleitern. Und zwar der Grundton die C-dur-Leiter, die Terz und die Quint aber zwei verschiedene Kirchentonarten, nämlich die phrygische und die myxolydische. (Hába arbeitet übrigens mit den altgriechischen Benennungen, die sich von diesen unterscheiden. Aber die Kirchentonarten sind doch bekannter als jene, deshalb die Umbenennung.) In der Folge der tonalen Harmonik der C-dur-Leiter also finden wir ein Nebeneinander dreier Kirchentonarten (da die C-dur-Leiter ja mit der jonischen identisch ist), im Grunde also eine echte Polytonalität. Im Gegensatz dazu ist die sogenannte Polytonalität gerade eine Monotonalität. Dreimal setzt sie, transponiert auf die Stufen der Terz und der Quinte, dieselbe Durtonleiter (in unserem Fall also C-dur, E-dur und G-dur), die gleichberechtigt nebeneinander herlaufen — aber eines gemeinsamen Stammes, eines Charakters sind. Man spiele nur in den beiden Fällen die drei Leitern für sich, um die Verschiedenheit im ersteren und die Gleichheit im letzteren Falle sofort zu erkennen. Also auch in der Polytonalität zeigt sich ein klares Formempfinden, das natürlich reicher Abwandlungen fähig ist. So im zuerst erwähnten Beispiel, wo fis-moll (= ges-moll) und b-moll als terzverwandte Tonleitern nebeneinanderlaufen, allerdings in der Mollform, wodurch die Strenge der Einheitlichkeit getrübt wird.

Zum Schluß noch ein kurzer Blick auf das Harmonische. Das vertikale Hören soll heute vielfach durch das horizontale, das wir allzusehr verlernt haben, wieder abgelöst werden. Vertikale Klänge werden also nicht mehr als solche aufgefaßt, sondern genetisch, ihrer Entstehungsweise nach begriffen. Daß hierbei Härten sich mildern, zeigt schon die Bachsche Musik den Heutigen deutlich. Man versuche nur einmal in einem Konzert, z. B. bei der Rienzi-Ouvertüre, sich auf das Nebeneinander zweier Stimmen, des berühmten Triumphgesanges (»Rienzi, dir sei Heil und Preis!«) und des Kontrapunktes dazu in den Posaunen, zu konzentrieren, und man wird merken, daß das Ohr die Linien nebeneinander hört, wobei die Intervallklänge zwischen den beiden Stimmen stark zurücktreten. Also auch die modernste »Harmonik« läßt sich genetisch erfassen und verstehen, wenn man das Geheimnis ihrer Entstehung kennt.

*) Neue Harmonielehre 1927.

4.

Die wenigen Beispiele werden zur Genüge erwiesen haben, daß man von Formlosigkeit, Atonalität usw. bei der modernen Musik nicht sprechen kann. Im Gegenteil, um das noch einmal zu betonen, wird man sich dem starken Formwillen und Können gegenüber einer starken Hochachtung nicht verschließen können. Es ist schon manchem Verächter der Moderne so ergangen, daß er aus anfänglicher Abneigung durch die Vertiefung in die theoretischen Grundlagen so begeistert wurde, daß er warm für sie eintrat. Aber — sobald er sich dann ans Klavier setzte oder in einem Konzert ein modernes Werk hörte, kam die Enttäuschung. Das mag ja alles schön und klar erdacht sein, aber Musik ist es dennoch nicht. Das ist das Dilemma, das für die heutige Einstellung zur Musik grundlegend und bezeichnend ist. Der Geist hat die Idee gefunden, hat sich an ihr und ihrer Größe berauscht — aber Gehör und Erlebnis finden die Idee in der Wirklichkeit des Werkes nicht wieder. Mit all seinem Wissen von dem Großen dieser Kunst steht der Hörer hilflos vor den Werken, die es offenbaren sollen. Liegt das nun an den Offenbarungen selbst — oder am Hörer?

Die theoretische Analyse zeigt, daß die Werke selbst nicht die Schuld tragen können. Schönbergs Klaviersuite z. B. ist formvollendet, und doch erscheint sie uns ungenießbar. Noch einmal müssen wir die Frage stellen: Ist das Ohr der kritische Wertmesser? Der Kunstgenießer sagt ja. Die Geschichte sagt nein. Man erinnere sich nur der Fälle Beethoven (besonders der berühmten Stelle vor der Reprise des ersten Satzes der Eroika, die wir heute längst nicht mehr als Härte empfinden), Wagner und Strauß. Alle drei trafen mit ihren Werken eine Generation, die für ihre Klänge und ihre Werke nicht aufnahmefähig war. Nicht ihre Werke haben sich inzwischen gewandelt, sondern das menschliche Ohr, das Aufnahmevermögen. Sie haben die Menschen zum Verständnis ihrer Werke eigentlich erzogen. Wer will bestreiten, daß das auch in unserem besonderen Fall möglich ist? In einem halben Jahrhundert können die Klänge des »Marienlebens«, der »Klaviersuite« längst vertraut sein.

Gegen diese Ansicht, so naheliegend sie auch sein mag, wehrt sich vieles in uns. Vor allem ist es die Nichtachtung der modernen Musik, die dem Wissen, daß sie einmal von allen hochgeachtet werden könnte, nicht Raum geben will. Man nimmt sie als Entartung, stellt ihr die klassischen Meister gegenüber und empfindet es als Versündigung an der Heiligkeit der Kunst, wenn diese entartete Musik einmal »klassisch« werden sollte. Auch diese Einstellung ist nicht neu, man vergleiche als ein Beispiel nur die bei Pfitzner sehr hübsch dargestellte erste Szene seines »Palestrina«, die Opposition gegen die Florentiner Musikrevolution.

Hinzu kommt aber noch etwas anderes. In unserem »faustischen« Unend-

lichkeitsstreben fühlen wir uns alle immer wieder verantwortlich für die ganze Zukunft der Menschheit und stellen angesichts der heutigen Entwicklung der Musik die Frage: Wie soll das weitergehen? Über die Vierteltöne hinaus gibt es doch nichts. Wo soll das Ganze einmal enden? Einmal muß doch der Umschwung in das Zurück zur Vernunft kommen! Aber das sind schließlich Sorgen, die nicht unbedingt aktuell sind. Man vergleiche Hugo Leichtentritts vernünftiges Wort: Die Sorge um die Atonalität sollen wir ruhig zukünftigen Geschlechtern überlassen, wir haben vorläufig mit der Tonalität noch alle Hände voll zu tun*). Das sind also persönliche und außermusikalische Einwürfe, die hier nicht entscheiden können. Gegen eine Anerziehung unseres Gehörs ist nichts zu sagen, ja, sie muß sogar sachlich gefordert werden, denn bisher ist es immer in der Entwicklung der Menschheit so gewesen, daß die Idee da war und die Praxis sich ihr angliederte und anschmiegte. Es wäre traurig, wenn es in der Musik anders werden sollte.

Es fragt sich nur, ob eine solche Anerziehung überhaupt möglich ist. Die ewigen Zweifler wollen sich hier von der Geschichte nicht belehren lassen, sondern es auch theoretisch bewiesen haben. Doch würde das hier zu weit führen; ich muß darauf auch verzichten, weil ich das Prinzipielle dieses Themas an anderer Stelle schon behandelt habe**).

Wie sollen wir uns also zur modernen Musik stellen? Wir haben gesehen, daß sie als solche unbedingt respektiert werden muß, daß sie auf dem Wege zu neuen Formen und Ideen ist, wenn sie auch noch nicht in allen Punkten Sicherheit errungen hat. Als einziger Gegenzeuge tritt unser Gefühl und unser Hörvermögen auf, aber es ist ein Zeuge, der nicht sehr vertrauenswürdig ist, da er seine Meinung schnell zu ändern pflegt. Auf unseren Instinkt können und dürfen wir uns also hier nicht verlassen. Er hat uns schon zu oft getäuscht, und es besteht kein Grund zur Annahme, daß er uns diesmal nicht täuschen sollte.

Haben wir aber das erst erkannt, so ist unsere Stellung zur modernen Musik klar umrissen. Der *Geist* muß führen, wir müssen uns also selbst erziehen, um ihr nahe zu kommen. Nicht sie soll und darf sich unserem Empfinden anpassen, sondern wir müssen unser Empfinden ihr anpassen.

Auch der Vorwurf des rein Konstruierten sei noch gestreift. Die neuen Formen seien nichts als das Ergebnis komplizierter Errechnungen. Aber sind denn die alten Formen (Fuge, Canon, Sonate) nicht auch mehr oder weniger errechnet? Es kommt nicht auf diese oder jene Form an, sondern nur auf den Geist, der die Formen erfüllt. Die Hauptsache ist, daß eine Form vorhanden ist, daß die Kunst die natürliche Einengung gefunden hat. Nicht auf das Aufstellen der Regeln kommt es an, sondern auf das Befolgen — und das Erfüllen mit ewig neuem und lebensfrischem Geist. Wer aber kann

*) Vgl. im Sammelband »Von neuer Musik« den Aufsatz »Über die Dauerwerte in der Musik«.
**) Vgl. »Vom musikalischen Kunstgenuß«.

verlangen, daß alles auf einmal in der Geschichte auftrete? Zwischen der Schöpfung der Fugenform und ihrer Vollendung bei Bach liegen Jahrhunderte. Das sollten wir in unserer schnellebigen Zeit nicht vergessen. Auch hier müssen wir die organische Entwicklung abwarten können. Wer also heute und in einigen Jahren trotz ernsten Strebens den Anschluß an die neue Musik noch immer nicht gefunden hat, muß eben einsehen, daß sie seiner Zeit zu weit voraus ist. Erzwingen läßt sich auch da nichts. Der Sprung heute ist eben etwas zu groß. Wagner und Strauß brauchten nur Jahrzehnte, bis sich das Aufnahmevermögen ihnen angepaßt hatte, ihr neues Stadium war eben noch verwandt dem alten, bekannten. Heute wird es vielleicht ein Jahrhundert dauern, bis das Neue durchgedrungen ist. Hinzu kommt noch, daß allerorten sich Neuerungen geltend machen. Wir, die wir noch nicht einmal die Klangwelt des Impressionismus verdaut haben, die Debussy und Cyrill Scott noch teilweise als modern empfinden, wie sollen wir schon die nächsten drei oder vier Entwicklungen, die heute alle gleichzeitig uns umschwirren, verstehen und aufnehmen können?
Nach Verständnis streben und abwarten — das ist die Einstellung, die wir der modernen Musik gegenüber einnehmen können. Nicht nur weil sie, sondern weil wir noch unzulänglich sind.

DAS JAHRBUCH DER DEUTSCHEN MUSIKORGANISATION

VON

GEORG SCHÜNEMANN-BERLIN

In einer Zeit der Umwertung aller Werte, der musikalischen Erneuerung und Umbildung scheint die Forderung nach einer festen Grundierung unseres Musiklebens nötiger und dringlicher zu werden. Wir hören nur noch von Sturmzeichen einer neuen Zeit, vom Vernichtungskrieg der mechanisierten Musik, die alles lebendige Klingen vergast, vom Rückgang des Konzertlebens, vom Abbau der Oper und Orchester, vom Nachlassen des Privatmusikunterrichtes, und fühlen förmlich den Boden unter den Füßen schwanken. Da ist es an der Zeit, sich einmal über die Grundlagen unseres Musiklebens und -wesens Rechenschaft zu geben und zu fragen: Wo halten wir? Wo sind die Wurzeln unserer so oft herbeigerufenen Musikkultur? Wo liegt das Eigene, Eigenartige und Einmalige der deutschen Musikorganisation? Wie fügen sich die Teile zum Ganzen? Wo liegen die Verbindungen zwischen Lehrendem, Schaffendem, Musikübendem, Liebhabern und Fachmusikern?
Fragen über Fragen türmen sich zu Bergen, wenn man einmal ernstlich den Problemen nachdenkt, die heute die vielen Interessengruppen, Verbände,

Genossenschaften und Vereine spalten. Mit allgemeinen Anmerkungen oder breiter angelegten Beiträgen zur vielberufenen »Musikpolitik« kommt man nicht weiter. Richtiger, besser und vor allem vorsichtiger ist es, wenn man einmal zusammenzufassen sucht, was es überhaupt an musikalischen Werten und Bewegungen im ganzen deutschen Reich der Musik gibt. Das ist die Aufgabe, die sich das soeben im *Verlag* von *Max Hesse* erschienene »*Jahrbuch der deutschen Musikorganisation 1931*« stellt. Natürlich übersteigt die Arbeit und Herausgabe eines solchen schier unerschöpflichen Unternehmens die Kräfte eines Einzelnen. Deshalb wurde das Werk vom *Reichsministerium des Innern* und dem *Preußischen Ministerium für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung* unterstützt. Für die Herausgabe mußte gleichfalls ein Mann tätig sein, der in täglicher Berührung mit allen amtlichen und halbamtlichen Stellen die Möglichkeit persönlicher Einwirkung beim Beschaffen der Materialien einsetzen konnte. So ergab sich als leitender Herausgeber, durch Natur der Sache und Berufung, von allein *Ministerialrat Leo Kestenberg*. In Verwaltung und Referat mußte ihm besonders daran gelegen sein, sich an Hand eines umfassenden Sammelbuches im Augenblick darüber orientieren zu können, wie das Musikleben in Liegnitz, Stettin oder irgendeinem anderen Platz Deutschlands aussieht. Darüber hinaus konnte kaum ein anderer den vielverschlungenen behördlichen Fäden so intensiv nachgehen und alle »in Betracht kommenden Stellen« so sicher »erfassen«, wie er. Wer einmal einen Einblick in das Material getan hat, das Tag für Tag an amtlichen Stellen einläuft, der weiß, daß man nur systematisch zu ordnen braucht, um mit einem Schlage eine gut und lückenlos arbeitende Gliederung des Musiklebens in allen seinen Stufungen und Verknüpfungen zu erhalten. Diese Materialhäufung, diese unübersehbar anschwellende Flut von Wünschen, Bitten, Klagen, Gesuchen, Dankschriften, Forderungen und Drohungen ergibt schon für sich eine Unterlage zur Systematik der Organisation unserer Musik. Sie braucht nur ergänzt, vervollständigt und in einen festen Rahmen gespannt zu werden, um eine verläßliche Grundierung der musikalischen Situation zu erreichen. Bei dieser Arbeit waren Dr. *Franz W. Beidler* und *Ellen A. Beidler* beteiligt, die als Bearbeiter des Werkes genannt werden. Das Jahrbuch unterscheidet sich wesentlich von allen früheren Versuchen ähnlicher oder gleicher Art. Wenn man früher in den hübschen kleinen Almanachen von *Forkel*, in kritischen Briefen *Marpurgs* oder in Musikmagazinen *Cramers* u. a. Beschreibungen vom Musikleben einer Stadt, eines Hofes liest, dann mutet alles anheimelnd und traulich an, es klingt, als ob in diesen kleinen Charakteristiken ein Stück persönlichsten Mitlebens eingefangen sei. Selbst Zusammenstellungen über Kapellen und Besoldungen haben noch ihren leicht mitschwingenden novellistischen Unterton. Im Jahrbuch ist grundsätzlich alles Subjektive vermieden, es ist wirklich alles Sachliche, Bericht an Bericht zusammengestellt, kaum stört ein kleines Ornament

den regelmäßigen, streng gegliederten Aufbau des Ganzen. Es ist eher eine *Statistik* als eine Einführung, nur mit dem Unterschied, daß nicht bloße Zahlen und Schemata, sondern Beschreibungen und Berichte gegeben werden. Zur Erarbeitung des Materials ist wenig zu bemerken. Das Buch stützt sich auf die eingesandten Berichte aus den verschiedenen Städten, Vereinen, Verbänden und unterzieht sie einer nicht immer gleichgerichteten Bearbeitung. Naturgemäß fallen die Einsendungen verschieden aus. Der eine beschreibt seine kleine Vereinigung, als ob es sich um die wichtigste Organisation in Deutschland handele, der andere ist schwerfällig und schreibt wenig, und der Dritte meldet sich überhaupt nicht und muß gedrängt oder persönlich besucht werden. Ich kann mir denken, was da für Briefe herausgegangen sein müssen, ehe dieses Material von 1300 großen Druckseiten zustande kam, wobei ein Vielfaches noch der Streichung anheimfiel! Trotzdem muß man sich darüber wundern, *wie* viele Berichte eingelaufen sind und wie sorgsam manche Musiker gearbeitet haben. Schon die Mitarbeit der besten unserer deutschen Musiker und Musikwissenschaftler gibt dem Buch Rang und Bedeutung.

Bei der Bearbeitung des Materials gab es zwei Wege, einmal konnte man revidierend eingreifen und, wo es möglich war, verbessern, ergänzen, abändern und kritisch Stellung nehmen. Zum andern war der Weg der reinen Statistik nach gegebenem Schema möglich. Es wäre denkbar, daß man, um ein Beispiel zu nehmen, die Fachpresse oder den Musikverlag kritisch behandelte, also die Stellung oder Einstellung der verschiedenen Zeitungen und Verlage mit kurzen Charakteristiken beschriebe. Auch könnten Vereine und Verbände nach ihrer Bedeutung gestuft und einrangiert werden. Kein leichtes und nicht ungefährliches Unternehmen, zumal in unserer Zeit, wo die Gegensätze sich schärfer abzeichnen als die Gemeinsamkeiten. Kestenberg hat sich von allen diesen kritischen Wertungen ferngehalten, er will nur das Tatsächliche, Berichtmäßige, beinahe das Gerichtsnotorische bringen, und hält sich eng an seine Vorlagen. Dadurch kommt Abwechslung und eine gewisse Farbigkeit in rein statistische Aufzählungen und Aneinanderreihungen hinein. Allerdings fallen die Berichte auch ungleichmäßig aus. So werden von den Fachzeitungen recht summarische Anzeigen oder von den Verlegern mehr oder weniger ausreichende Orientierungen gegeben; man sieht, daß die Einzelberichte von den Befragten nicht immer mit der gebotenen Sorgfalt abgefaßt wurden. Die Beispiele lassen sich beliebig fortsetzen, vor allem nach der Seite der Vollständigkeit und Wichtigkeit hin. Manch einer ist so überzeugt von sich, daß er auch die kleinste Kleinigkeit bis hin zum Zeitschriftenabonnement mitteilt, ein anderer hält es für unwichtig, wann sein Chor vor nun bald 100 Jahren ins Leben getreten ist. Hier wird noch viel nachzuarbeiten und zu ergänzen sein.

Gegenüber diesen Materialien von privater Hand, die sicherlich leicht von

Jahr zu Jahr zu verbessern und auszugleichen sind, stehen die behördlichen und halbamtlichen Angaben. Sie sind durchweg bis aufs Kleinste durchgearbeitet und bringen einen großen Teil der wichtigsten und notwendigsten Bestimmungen. Ich erwähne nur die Prüfungsbestimmungen der Länder, die Richtlinien für Ausbildung und Beruf des Musikers und Musiklehrers, für Prüfungskommissionen, Musikberater, Privatmusikunterricht, Oper und Konzertleben. Es ist ein ungeheures, in seiner Gesamtheit wahrhaft imponierendes Bild, das sich aus Zehntausenden von kleinen und kleinsten Bausteinen ergibt. Und es wird noch großartiger, wenn man die mitgeteilten Etatszahlen genau durchsieht und zusammenstellt. Dann kann man erst begreifen, welch eine Stellung die Musik im Haushalt der Nation einnimmt und welche Opfer unser Volk für sein eigenstes und tiefstes Gut — die Musik — bringt.

Damit sind wir schon zur Systematik des Buches gekommen. Im ganzen ist es so angelegt, daß zuerst die Musikpflege und das Musikwesen des deutschen Reiches (allgemeine Musikpflege, Kirchenmusik, Jugendmusik, Chorgesang, Konzert, Oper, Rundfunk, Verbände, Presse, Instrumentenbau) behandelt werden und danach die Einzelländer. In jedem Land wird erst ein Einblick in die staatliche Musikpflege, in die Kirchenmusik, Musikerziehung, den Rundfunk usw. gegeben, dann kommen Provinzen und Städte zur Behandlung, immer in übersichtlicher Gliederung mit möglichst umfassender Darstellung aller die Musik betreffenden Ordnungen, Bewegungen und Einrichtungen. Man kann sich leicht zurechtfinden, da ein gutes Orts- und Sachregister zum Nachschlagen bei der Hand ist. Es fehlt nur noch ein Inhaltsverzeichnis, das zur Orientierung über die Gesamtanlage nötig erscheint. Bei Büchern dieser Art ist eine weitere Aus- und Durcharbeitung der Indices immer zu empfehlen, sie könnte, dem vielfarbigen Inhalt entsprechend, nach vielen Seiten hin ausgestaltet werden.

Ein Werk von diesem Umfang in den Materialien, von dieser Weite der Zielstellung kann unmöglich beim ersten Erscheinen das gesamte Gebiet lückenlos und fehlerfrei umfassen. Man denke nur an das Kapitel »Chorvereine« oder »Musikschulen«, oder man stelle sich selbst einmal die Aufgabe, Wichtiges von Unwichtigem zu scheiden, wenn man auf Berichte und schwer nachprüfbare Mitteilungen angewiesen ist. Sicherlich wird das Buch eine große Reihe von Berichtigungen zur Folge haben, und auch ich habe eine kleine Reihe davon zusammengebracht, noch reichlicher werden Ergänzungen sein. Auch die Entrüstung aller derer, die nicht in das Jahrbuch hineingekommen sind, wird nicht ausbleiben. Doch das ist das Schicksal jedes modernen Lexikons — sobald es erscheint, haben sich viele Dinge schon wieder verändert, Umbesetzungen, Berufungen, Todesfälle, alle Ereignisse der letzten Zeit müssen fehlen. Aber das ist zugleich auch das Schöne: ein Jahrbuch ist in ständiger flutender Bewegung, es erneuert sich in jedem Jahre und kann sich

dadurch nach vielen Seiten hin verändern und neugestalten. An Wünschen wird es dann nicht fehlen, die Herausgeber und Bearbeiter haben selbst auf einige Lücken schon hingewiesen, vor allem auf das Fehlen der Produktion, der Berufsberatung, des Stellenvermittlungswesens, hinzu kommen noch Statistiken des Konzertwesens, die ganze mechanische Musik (Schallplatte, Tonfilm, elektrische Musik), Musikalisches Schrifttum, Instrumentenbauer, die Vervollständigung der Musikzentren an kleineren Orten usw. Mit dem Wünschen wird so bald kein Ende sein, wenn nicht der Umfang des Buches Grenzen zieht. Und da wird es nötig sein, mehr als bisher auf Unwesentliches zu verzichten. Man müßte strenge Grenzlinien ziehen, die im Interesse der Gesamtheit nicht überschritten werden sollten. Das wird eine harte, aber notwendige Aufgabe sein. Und sie fordert, daß man über den jetzigen Rahmen hinaus möglichst an vielen Zentralstellen Sonderkommissionen bestellt, die die einlaufenden Berichterstattungen überprüfen, richtigstellen und ergänzen.

Ein großes Unternehmen ist begonnen und zu einem ersten erfolgreichen Abschluß gebracht. Viel ist erreicht worden. Gebiete, die wir bisher kaum übersehen konnten, wie die Kirchenmusik oder die Lage der Musikerziehung in andern Ländern, liegen in ihrer Gesamtheit in klarer Disposition vor uns. Und noch mehr: wir sehen einen Organismus, der vom kleinsten Chorverein bis hin zur größten Opernbühne mit tausendfacher Brechung unser Musikleben umfaßt und der eigentlich nur zusammengehalten wird durch die tiefe Musikalität, die in unserm Volke wirkt und schafft. Wenn man liest, wie in einem kleinen Provinzchor die Mitglieder 25 Pfennig bezahlen, um ihr Konzert bestreiten zu können, wenn man die Zahlen der Mitglieder des Deutschen Sängerbundes (515 151 aktive und 786 892 passive Mitglieder) mit denen des Deutschen Arbeiter-Sängerbundes (275 000 aktive und 145 000 passive) zusammenzählt, dann bekommt man eine kleine Vorstellung von dem, was wir »deutsche Musikpflege« nennen. Und alle diese Sänger und Sangesfreunde können wir nun in ihren Einzelgruppen verfolgen und können sehen, wie sich um diesen Kern in so mancher Stadt ein Konzert- und Opernleben entfaltet. Wir lesen über und durch die Zeilen hinweg, wie sich Beruf und Liebhabertum die Hände reichen, wie eigentlich alle musikalischen Streitigkeiten des Tages hinter dem großen Ziel einer wahren musikalischen Volksbildung zurücktreten. Fürwahr — das Jahrbuch ist kein bloßes Nachschlagewerk, es verkündet für den, der zu lesen vermag, mit beredten Zungen das Lied von deutscher Musikliebe und Hingabe, es zeigt, daß die Musik mit unserm Leben auf seinen Höhen und in allen seinen Tiefen unlöslich verbunden ist. Wer unsere Art und Eigenart kennenlernen will, der wird in den ungeschminkten, sachlichen Berichten des Jahrbuchs einen Führer finden, der besser als alle Leitartikel der Welt von der wahren Seele unseres Volkes spricht.

DIE TOCHTER MEYERBEERS

VON

ELSA BIENENFELD-WIEN

Vor wenigen Monaten ist in Salzburg in ihrem fünfundneunzigsten Lebensjahr die Baronin Andrian gestorben, eine sagenhafte Erscheinung, merkwürdig nicht nur in ihrem Aussehen, sondern auch nach ihrer Herkunft. Die schlanke Gestalt seltsam verbogen, in einem Kleid von neuestem Schnitt, die Hände bis hoch über die Arme in langen weißen Glacéhandschuhen, bildete sie, wie sie in einem Fauteuil in der Halle des eleganten Hotels saß, eine Rarität. Das Profil scharf, doch zerknittert, das schwarze Auge fast funkelnd, die Haut verrunzelt und vom hohen Alter wie Leder gegerbt. Spärlich drangen die Worte ihr vom Mund, aus dem Schacht der Zeit mühsam heraufgekurbelt. Gleichwohl zeigte mitunter das Aufleuchten des Auges, daß der Geist dem Wort noch Bewußtheit gab. Sie sprach sogar vom »Rosenkavalier«, dieser im Verhältnis zu ihr so blutjungen Oper, und ließ, noch immer mit der Geste der großen Dame von Welt, vom Diener Tee servieren. Von Zeit zu Zeit fiel ein französisches Wort in entzückender pariserischer Aussprache. Diese fast hundertjährige Dame war, trotz Reinhardt und trotz der Mozart-Festspiele, das interessanteste Objekt Salzburgs. Denn diese seltsame Figur aus längst vergangenem Jahrhundert war die Tochter Giacomo Meyerbeers.
Jahrelang hatten meine Gedanken sie umkreist, bis ich einmal den Mut faßte, sie aufzusuchen. Noch habe ich das dringende »Kommen Sie wieder, kommen Sie bestimmt wieder!« im Ohr, mit dem sie uns damals nach langem Zurückbehalten entließ. Nun hat mir ein Zufall genauere Kenntnis von ihrer Lebensgeschichte verschafft, die schon deshalb aufgezeichnet zu werden verdient, weil Menschen, die fünfundneunzig Jahre durchlebten, zu den seltenen Exemplaren unseres Menschengeschlechtes zählen, hauptsächlich aber, weil diese Frau zu der Deszendenz eines genialen Komponisten gehört, dessen Biographie zum größten Teil noch unerforscht ist.

*

Giacomo Meyerbeer hatte sich im Januar 1826 in Berlin mit seiner Cousine Minna Masson vermählt. Das erste Kind dieser Ehe, ein Knabe, starb bald nach der Geburt. Die zweite von den drei Töchtern, die dann zur Welt kamen und am Leben blieben, wurde in Paris am 10. März 1836, zehn Tage nach der glanzvollen »Hugenotten«-Premiere geboren und erhielt den Namen Cécile. Die Mischung Berlin-Paris gab der Lebenssilhouette der ältesten Schwester Blanche und der jüngsten Cornelie den Umriß. Als Meyerbeer dann preußischer Generalmusikdirektor war, wurde sein Haus in Berlin ein in fürstlichem Zuschnitt eingerichtetes Gesellschaftszentrum, in dem seine Gattin große

Empfänge veranstaltete, die von Hof und Adel, von der Hochfinanz und den Künstlern besucht wurden. Während Meyerbeer in späteren Jahren die Frühjahrs- und Herbstmonate mit Vorliebe in Paris verbrachte, nur die Wintermonate seiner Hofkonzertverpflichtungen wegen in Berlin, im Sommer zur Herstellung seiner Gesundheit oft die Bäder von Schwalbach, Baden-Baden, Boulogne und Spa aufsuchte, hielt sich seine Frau am liebsten in Berlin auf, wo sie und ihre schönen, eleganten Töchter zu den umworbenen und verwöhnten Persönlichkeiten der Berliner großen Welt gehörten. Blanka Meyerbeer vermählte sich sehr jung mit einem Baron Korff, einem schneidigen Offizier echt preußischer Prägung, und kam in ein adliges Offiziersmilieu, in dem keinerlei Verbindung mit der Künstlerwelt bestand. Sie starb früh. Ihre Kinder und Enkel wurden fast alle hohe Offiziere, einige von ihnen sind in Bayern als Gutsbesitzer heute seßhaft. Die jüngste Tochter Meyerbeers, Cornelie heiratete in die »Kunst« ein. Sie vermählte sich mit dem Berliner Maler Gustav Richter, der einst Berlins gesuchtester Porträtist gewesen ist. Die schönen Bildnisse der Königin Luise, der Gräfin Kinsky, der Gräfin Karolyi stammen von seiner Hand, auch jene vielkopierte »Neapolitanische Fischerin«, die man in den achtziger Jahren auf allen Vasen, Aschenschalen und Broschen finden konnte. Cécile, die eleganteste und begabteste der Schwestern, blieb die längste Zeit unvermählt. Sie strebte zu einer Zeit, da höhere Frauenbildung noch ein dunkler Begriff gewesen, wissenschaftlicher und künstlerischer Ausbildung zu. Als leidenschaftliche Naturfreundin botanisierte sie, sammelte Steine, studierte Botanik, Mineralogie, Geologie sehr ernsthaft und durchaus nicht als kleine Dilettantin. Während die Mode der Touristik noch längst nicht erfunden war, schwärmte sie für Hochtouristik und unternahm nicht selten zehn- und zwölfstündige Wanderungen, von denen sie reich bepackt mit Pflanzen und Steinen zurückkehrte. Interessant, daß sich das musikalische Genie des Vaters in ihr zwar nicht fortsetzte, aber in bildnerische Begabung verwandelte. Sie war unmusikalisch, besaß aber feinste künstlerische Distinktion, Talent für Malerei, ästhetischen Sinn und wählerischen Geschmack. Sie malte viel; und nicht als Dilettantin.

Als Cécile Meyerbeer einst zu Besuch ihres Vaters nach Paris kam, setzte es sich ihre Freundin, die Gattin den Finanziers Fould, in den Kopf, sie in Paris zu verheiraten. Als Gemahl dachte sie ihr den hochbegabten jungen Juristen (und späteren Minister) Emile Ollivier zu. Aus dem Plan wurde nichts, Ollivier heiratete bald darauf Mademoiselle Blandine, die Tochter Liszts und der Gräfin d'Agoult. Blandine Ollivier war die Schwester von Cosima. So nahe hatte das Schicksal die Töchter Meyerbeers und Liszts aneinander vorübergeführt.

Ein merkwürdiger Zufall lenkte das Schicksal dieser Meyerbeer-Tochter ins Österreichische. Auf Eleganz und gepflegtes Aussehen als Dame der großen Welt sehr bedacht, so viel auf Reisen, daß es ihr gar nichts ausmachte, einer

neuen Toilette wegen über zwei Tage von Berlin zu Worth nach Paris zu fahren, wollte sie einst den berühmten Dermatologen und Kosmetiker Hebra konsultieren, der in Wien ordinierte. Für eine Woche kam sie nach Wien und sollte auf Lebenszeit in Österreich bleiben. Der Geologe, Ethnograph und Anthropologe Baron Andrian hielt einen Vortrag in der Geologischen Gesellschaft und veranstaltete daran anschließend eine Führung durch die Geologische Reichsanstalt. Die ernste Cécile Meyerbeer, verständnisvoll dem Vortrag und der Führung folgend, gewann das Herz des jungen Gelehrten. Fünf Jahre nach dem Tode ihres Vaters vermählte sie sich mit ihm. Noch während der Brautzeit, im Jahre 1869, fuhr sie über Ischl in das damals als Naturjuwel noch längst nicht entdeckte Alt-Aussee, und schon damals wurde in dieser schönsten Landschaft Österreichs jenes erlesen vornehme Schloß Andrian in Alt-Aussee gebaut, das, für den Fremden unsichtbar, den Charakter vornehmster Exklusivität wie nicht bald ein anderes Bauwerk besitzt. Jahrzehntelang blieb das Schloß im Besitz der Familie Andrian; bis es nach dem Kriege in den Besitz des Schriftstellers Jakob Wassermann überging.

Baron Andrian, dessen Vermählung mit einer Tochter Meyerbeers in seinen Kreisen beinahe hätte als Mesalliance gelten können, stammte aus altem österreichischen Adel, wurde Präsident der österreichischen, Vizepräsident der deutschen ethnographischen Gesellschaft und verkörperte den Typ des Aristokraten, der es als Vorrecht und schönste Verpflichtung der bevorzugten Lebensstellung empfand: Arbeit im Dienste der wissenschaftlichen Forschung und künstlerischen Erkenntnis zu leisten. Ein Freund Virchows, wurde er in der von ihm erwählten Disziplin ein Erster des Faches und berühmt. Baronin Cécile Andrian gehörte einst zu den prominentesten Damen der Gesellschaft in Wien, Paris und Nizza. Ihr künstlerischer Geschmack gab der Art, wie sie ihr Haus führte, wie sie ihr Leben einrichtete, ja selbst wie sie ihre Toiletten wählte, einen großzügig weltläufigen, durchaus aparten Anstrich. Merkwürdig, daß sie, Tochter eines Komponisten, eine durchaus visuelle Begabung besaß. Sie verkehrte nur wenig mit Musikern. Gleichwohl gehörten Liszt, Gounod und Eugen Thomas zu ihren Freunden. Hervorzuheben ist ihre unter Künstlerfrauen und Künstlertöchtern ganz seltene Selbstkritik: niemals nutzte sie den berühmten Namen aus, niemals drapierte sie sich damit. Im Gegenteil. Die Scheu, die Meyerbeer vor der Öffentlichkeit besaß, die Zurückhaltung, mit der er sein Privatleben abblendete und nur mit Kompositionen, niemals mit Worten, Verteidigungen oder gar Angriffen hervortrat — diese Tugend der Sachlichkeit ging auch auf seine Tochter über. Bezeichnend genug, daß über keinen Komponisten so wenig biographisches Material bekanntgegeben wurde wie über Meyerbeer. Eine Zurückhaltung, die ihre Folgen zu tragen hat. Noch immer sieht mancher das in der Geschichte so schwankende Charakterbild Meyerbeers nicht in anderer Beleuchtung, als in der Richard Wagners. Die Empfindlichkeit der großen Menge gegenüber, den

schönen Mangel jeglicher Selbstinszenierung besaß auch Baron Andrian, der zu den geistigsten Menschen der österreichischen Monarchie gehörte.
Kurz vor Kriegsbeginn ist Baron Andrian gestorben. Sein Sohn, Diplomat, wurde in den Zeiten des Umsturzes der Retter der Hoftheater; er bewirkte als Intendant die Berufung von Richard Strauß und Franz Schalk an die Spitze der Wiener Hofoper, als diese in eine Staatsoper umgewandelt wurde. Seine Tochter vermählte sich mit einem Grafen Wartensleben. Baronin Andrian, die Mutter, hat ihren Gatten fast zwanzig Jahre überlebt. Sie starb am 8. Februar 1931 in Salzburg, hochbetagt, wie einst ihre Großmutter (die Mutter Meyerbeers), die ebenfalls ein Alter von über neunzig Jahren erreicht hatte. Etwas sehr Merkwürdiges aus den letzten Stunden dieser uralten Dame verdient (mit allem Vorbehalt) vermerkt zu werden. Ihre Pflegerin berichtet, daß sie kurz vor dem Tode mit seltsamer und ihr sonst längst schon abhanden gekommener Deutlichkeit und mit eigenartiger Betonung die Worte hervorgestoßen habe: »Nur wer die Sehnsucht kennt, weiß, was ich leide, einsam und abgetrennt von aller Welt.« Es schien ihr sogar, als habe die sterbende Greisin die Worte nicht erinnerungsautomatisch, sondern sinnvoll hervorgebracht.

CURT SACHS

Zum 50. Geburtstag: 29. Juni

VON

SIEGFRIED F. NADEL-BERLIN

Curt Sachs kommt von der Kunstgeschichte her, und das ist kein Zufall. Auch der Ausgangspunkt bestimmt mit den Weg, den der Forscher dann geht. So liegt in Sachs' ursprünglich kunstgeschichtlicher Orientierung viel von dem beschlossen, was dann seiner musikwissenschaftlichen Forschung ihr eigenes Gepräge gibt. Und wenn er 1908, in planvollem Von-unten-Anfangen, mit archivarischen und im engsten Sinn historischen Arbeiten zur Musikwissenschaft übergeht, kommt ihm vielleicht von dort vor allem der Anstoß zur Ausweitung und Neudeutung der Probleme.
Zunächst in einem ersten, naheliegenden Sinn: in jener Benützung kunstgeschichtlicher Denkmäler als Erkenntnisquelle, die heute zur immer unentbehrlicheren Ergänzung der Musikhistorie wird. Aber Sachs wird die Fragestellung noch vertiefen. Diese Rekonstruktion und Erschließung unbekannter oder verlorengegangener Musikformen durch das Bild bleibt nur die eine, konkret-beschränktere Möglichkeit. Aus der Erkenntnis des inneren Kunstsinnes einer Zeit, eines Bildstils heraus, drängt es Sachs, andere, umfassendere »kunstgeschichtliche Wege zur Musikwissenschaft« aufzuspüren, Dunkelheiten in der Deutung der Musikgeschichte, ins übergreifend Geistige gewendet, von der Schwesterkunst her zu klären.

Aber vorerst bot sich ihm noch eine zweite Form der Verbindung beider dar: die Hinwendung zu jenen Elementen der Musik, die selbst in gewisser Hinsicht zwischen Kunst und Musik stehen: zu den Musikinstrumenten. Sie sind in ihrer kunstgewerblichen Ausführung Denkmäler eines bestimmten Kunststils, sie repräsentieren die Ideen der künstlerischen Gestaltung einer Zeit, eines Volkes, wie andere künstlerische und kunstgewerbliche Erzeugnisse. Es mußte Sachs locken, auf diesem Gebiet die Verbindung zur Kunstwissenschaft lebendig zu erhalten; und mehr noch: sie an neuen Stellen und von einer neuen, wieder vertieften Fragestellung her neu zu knüpfen.
Die Kunstwissenschaft hatte, das liegt im Wesen des Bildes, immer weit mehr die Verwurzelung der Bildwerke in der allgemeinen Kulturlage betont als die Musikwissenschaft. Hier griff Sachs seine Idee auf; die Instrumente, greifbare Elemente einer bestimmten Kultur, wie gewerbliche Gegenstände sonst, wurden ihm zu Führern, um sie herum den ganzen Kreis der historischen, gesellschaftlichen, volkshaften Kultur in die musikwissenschaftliche Betrachtung mit einzubeziehen. Kein Zufall, daß er auch zur *Ethnologie* hingedrängt wird. Denn auch mit ihr teilt er sein Hauptstudienobjekt, die Instrumente. Sie bedeuten für die ethnologische Forschung Kulturelemente unter anderen, an deren Art, Formung, Ausgestaltung und so fort, Kultureigenarten und -beziehungen sich abzeichnen. Für Sachs wird umgekehrt, durch diese bestimmte Kulturbezogenheit, die Deutung des Instrumentes um wesentliche Züge, um eine wesentliche Sinnhaftigkeit, bereichert. Er schreibt über bestimmte Formen der Instrumente, er arbeitet Museumskataloge aus, — aber in all dem steckt viel mehr als bloß musikalische Beschreibung oder ethnologisch-kunstgeschichtliche Zuordnung: eben beides; und damit drängen sich allgemeinste Probleme der Verwurzelung der Musik im kulturell-Menschlichen in den Betrachtungskreis; eine Untersuchung über die »Streichbogenfrage« weitet sich zur musikalisch gedeuteten Perspektive des großen Kulturgegensatzes Süden-Norden aus, ein Katalog indischer oder ägyptischer Musikinstrumente gibt eine ganze Deutung der Kultur »aus dem Geist der Musik«.
Kein Zweifel, daß hier letzte, endgültige Fragestellungen beschlossen sind: nach der *inneren Sinnhaftigkeit* dieser kulturellen Verteilung und Entwicklung der Musikinstrumente, und — mit ihnen als ihren Trägern in engster Verbindung — der musikalischen Formenwelt. Das letzte, große Werk Sachs' greift sie auf und nennt sich, im Titel schon diese entscheidende Wendung ausprägend: »Geist und Werden der Musikinstrumente«. Er stützt sich in diesem Werk auf die Aufstellung der sogenannten »Kulturkreislehre«, in der die jüngste Ethnologie die nicht historisch aufzeigbare kulturelle Entwicklung der Menschheit in übereinanderliegende Schichten aufspaltet. Jedem dieser (geographisch-historisch zu deutenden) Kulturkreise seine Instrumente, seine Musik zuzuweisen, mehr: wesenhaft verwachsen zu sehen, ist das Ziel

von Sachs' Buch. Aber hier kreuzen sich in gefährlicher Zwiespältigkeit zwei Probleme (einer Zwiespältigkeit, der auch die Ethnologie und Kunstgeschichte wird begegnen müssen): einmal die Betrachtung nach der inneren Zugehörigkeit zu bestimmten und sich ewig verschiebenden Kulturgebieten (Erdraum, Volk, Rasse); und dann, genetisch-psychologisch gewendet, nach der Stellung im Ganzen der menschlich-geistigen Entwicklung. Sachs weicht dieser Zwiespältigkeit nicht aus; durch all die regionären, volkhaften Gebundenheiten der musikalischen Kulturformen hindurch die allgemeine Entwicklungslinie der menschlichen Musikidee zu erspüren, das eben ist der Erkenntnisweg, den er geht, um dieses »Geist und Werden« zu ergründen.
Sinn-, Ideen-Fragen werden auf dem Gebiet der Philosophie entschieden. Und zur Philosophie, als einer Gipfelwissenschaft, führen von überall her die Wege. Mußte nicht Sachs, so vielfältig nach allen Seiten der angrenzenden Wissenschaften gebunden, vor allem nach dem verbindenden »Gipfel« hingewiesen werden? Aber darin allein liegt nicht das Wesentliche. »Musikphilosophie« hat es immer gegeben. Aber sie war eine von abseitigem Aspekt herankommende und fast unverbunden neben der Historie und Musikwissenschaft stehende Betrachtungsweise geworden. Sachs, der in seiner Forschung selbst organisch von engsten Fachfragen zu allgemeinster Problematik aufstieg, schafft hier die organisch selbstverständliche und lebendige Verbindung wieder. Er gibt der Musik wieder ihre »letzten« Fragestellungen, die — nicht nach fremdem Gebiet — sondern nach dem jeder Wissenschaft sinnvoll vorbestimmten »Gipfel« führen.

NACHTRAG ZU DEM AUFSATZ „DIE ALTE KLAVIERMUSIK"

von Willi Apel

(siehe das April-Heft der „Musik" S. 500)

Verschiedene Zuschriften veranlassen mich zu einigen Ergänzungen und Klarstellungen, den Literaturnachweis betreffend. Die »Denkmäler deutscher Tonkunst resp. der Tonkunst in Bayern und Österreich« sind, wie der Verlag Breitkopf & Härtel mitteilt, für jedermann käuflich zu erwerben. Daß die Bemerkung über den »irreführenden Titel« zweier Sammlungen nur die sachliche Feststellung einer Ungeschicklichkeit war, und nicht etwa eine absichtliche Irreführung des Publikums unterstellen wollte, ist wohl selbstverständlich, sei aber noch ausdrücklich betont. Bei der Sammlung »Klaviertänze aus dem 16. Jahrhundert« ist der Name des Herausgebers, Prof. Halbig, nachzutragen. Als Gegenstück hierzu sei noch auf die vor kurzem erschienene Sammlung »Frühmeister des Orgelspiels«, herausgegeben von Moser und Heitmann (Breitkopf & Härtel) hingewiesen. Der gleiche Verlag bringt jetzt auch einen Neudruck der Klavierwerke Ph. Em. Bachs heraus, die vor 35 Jahren bereits in den Urtext-Ausgaben der Akademie vollständig veröffentlicht worden waren. *Willi Apel*

RICHARD SPECHT:

Bildnis Beethovens

Avalun-Verlag in Hellerau

So nahe bin ich nie herangekommen an Beethoven. Als ob ich jede Runzel des geliebten Antlitzes sehen, seinen Rock streicheln, seine Atemzüge hören könnte. Das wollte ja auch der Verfasser: seine Entdeckung von allen Seiten zeigen, sichtbar machen den Zyklopen, Spielmann, Spaziergänger, Esser, Trinker, Schimpfer, Verliebten, Gesendeten, Brotarbeiter, Künstler, den Sterblichen und Unsterblichen. Man schlingt das Buch in sich hinein. Obwohl nirgends das absolut »Neue« über Beethoven steht, nichts, was man nicht aus Thayer und Frimmel und Bekker und der ganzen Unabsehbarkeits-Literatur wüßte. Und doch ist alles neu, weil es in neuen Zusammenhängen geschaut und in einer Sprache gesagt wird, die sich am Gegenstand selbst erneute. Was man aus Briefen und Konversationsheften mühselig zusammentragen muß, was unserm inneren Auge ein Beethoven-Mosaik gab, hier steht es plötzlich als fertiges, rundes Bild oder als ein Tonfilm der Sprache, denn, wirklich, er redet, man hört den brummenden Bären, den burlesken Wortspieler, den wahrheitliebenden Fanatiker. »Bildnis Beethovens« heißt das Buch, es müßte »Bildnisse« heißen.
Man wundert sich: warum hat früher keiner das getan? Warum? Weil bisher die eindimensionale Fachschriftstellerei über Beethoven sprach, der Nur-Musikschriftsteller, der die Türen der Musik öffnet, aber zugleich den Eingang verstellt. Sein Jargon, schwer wie das Japanische, wendet sich an eine gewisse Gemeinde und bleibt eine Geheimsprache — so war es Zeit, daß einer kam, der das Musikschriftstellertum erneuerte, und zwar am größtmöglichen Beispiel. Es gibt ungeheure biographische Leistungen im Mozart-, wie im Beethoven-Bezirk, man kann sie anstaunen, benützen, ausschreiben — lesen kann man sie nicht: so lesen, daß man versinkt, daß man an den stygischen Küsten der Persönlichkeit landet. Sichtbarmachenkönnen, das ist Spechts große Kunst, die er als Verpflichtung fühlte, zumal bei einem Meister wie Beethoven, der bei Lebzeiten keinen guten Porträtisten fand und im Grund jedes biographischen Versuches spottet. Immer bleibt ein Rest bei Betrachtung seiner Welt, eine Sehnsucht wie nach der Vergangenheit oder nach dem Osten der Dinge, nach Zukünften, die nie kommen.
Ich erinnere mich meines allerersten Beethoven-Eindrucks. Mein Vater, ein Handwerker, schwärmte von Beethovens Kaffeebohnenzählen und von Beethovens Wasserkünsten: wie das Wasser, wenn er sich wusch, ins untere Stockwerk sickerte und dem »Untermieter« als beethovenscher Segen in die Suppe tröpfelte. Auf diesem Wasserwege kam mein Vater zur Annahme einer wunderlichen, unbürgerlichen Persönlichkeit. Und er hatte die Geschichte vielleicht aus einem Anekdotenbuch. Ein Anekdotenbuch, größten Stils allerdings, ist auch Spechts Beethoven-Bildnis. Eines, zu dem der Verfasser dreißig Jahre brauchte. Zu dem er sich vorbereitete durch die Biographien von Mahler, Strauß, Brahms, Bittner. Ein Buch, in dem sein liebwertes Menschentum eingeschlossen ruht, wie das Herz des Heiligen in der silbernen Kapsel. Schließlich schreibt man in einer Biographie immer zwei Bücher, das zweite, in unsichtbarer Tinte, über sich selbst. Specht gibt Querschnitte durch die Vita santa: die Freunde, die Frauen, die Verleger, die Kunstgenossen, die Gespräche. Ein Querschnitt ließ sich dazudenken: die beethovensche Motiv-Technik von der Pastorale bis zu den Quartetten und dem dritten Akt des »Tristan« ... Aber wie immer: das »Bildnis« ist ein Buch der Ehrfurcht, der Treue, der Trauer, ein Buch mit Moll-Dur-Kadenz, das für Beethoven streitet und leidet, für ihn zornig, ja erbittert wird, und das sich zuletzt einmal, bei Beethovens Sterben, empört. Der Sittenreine ist ja schließlich an der Koketterie einer dummen Gans gestorben, der Alliebende an der Lieblosigkeit eines dummen Buben. Therese Malfatti — nach ihr oder ihrem Vater heißt heute sogar eine Gasse in Wien — hat den liebenden Beethoven »abblitzen« lassen.

Der alte Doktor ist darüber verbost, geht hin und spielt den Beleidigten, ein Gracche, der über Aufstand klagt. Und als nun Beethoven an der Wassersucht niederbricht, beharrt Malfatti auf seinem Justament-Standpunkt, besucht den Patienten nicht, öffnet dadurch dem Tod ein Tor — während der liebe Karl, ein typisches Wiener »Früchtel«, über seiner Billardpartie im Kaffeehaus vergißt, dem alten Onkel einen andern Arzt zu holen ...

Nun, jeder Erlöser erlebt sein Golgatha. Aber auch seine Auferstehung. Noch heute wandelt Beethoven durch unsere Gegenwart, die seine Mitwelt ist, und Spechts Buch behandelt ihn als einen Lebendigen, als einen Künstler, in dem der deutsche Gedanke mit Spruch und Widerspruch klingend verkörpert ist. Gerade jetzt, wo eine Beethoven-Dämmerung angekündigt wird, wo Absolventen der Musikschulen sich Beethoven »entwachsen« fühlen und das »schlecht instrumentierte« Adagio der Neunten nicht mehr erleben können — heute braucht man einen Aufruf zur Liebe, wie Spechts Buch es ist. Braucht man einen Wächter am heiligen Grab, der die Türen den Gläubigen öffnet zu ewiger Anbetung. *Ernst Decsey*

HEINRICH SCHENKER:

Das Meisterwerk in der Musik. Ein Jahrbuch, Band III

Drei-Masken-Verlag Berlin-München

Die Erscheinung Heinrich Schenkers, demselben Wiener Boden entwachsen, der einem Siegmund Freud, Karl Kraus und Adolf Loos geistige Nahrung gibt, auch diese Erscheinung kultiviertester Prägung beginnt in ihrer Wirksamkeit nun endlich Dimensionen anzunehmen. Bis vor kurzem noch auf einen engen Kreis fanatisierter Adepten beschränkt, erlangt seine *Lehre vom Genie in der Musik* durch die öffentliche Tätigkeit einiger ihm nahestehender Dirigenten, Schriftsteller und Pädagogen jetzt eine segensreiche Bedeutung. Es unterliegt heute schon gar keinem Zweifel mehr, daß Schenker ein Postulat der Zeit ist, daß er als der Bezeuger der »unwandelbaren Gesetze der Tonkunst«, als ihr Großsiegelbewahrer, Verteidiger und Schützer eine Mission zu erfüllen hat. Mag auch die Dynamik seiner jetzt zehn Jahre zurückliegenden geharnischten Aufsätze (im Jahre 1921 begann sein »Tonwille« zu erscheinen) gedämpfter geworden sein, die Gesinnung ist die gleiche geblieben. Nach vierjähriger Pause, die intensiver Lehrtätigkeit gewidmet war, bringt dieses dritte Jahrbuch als Hauptinhalt die Darstellung der Eroica, deutlicher noch, im Hinblick auf die Urlinientheorie einleuchtender, ja beglückender, als seine früheren Darstellungen anderer Meisterwerke es vermochten. Daß ein Werk wie dieses besonders viel Gelegenheit zu Erörterungen bietet, die jenseits vom rein Satztechnischen liegen, war vorauszusehen. Nicht weniger wichtig aber sind die unvergleichlich klugen und fundierten Vortragsratschläge, deren Beherzigung dieser so oft und immer wieder hingerichteten Sinfonie ihre wahre Gestalt und Darstellung sichern könnte. Bei dieser Gelegenheit soll nachdrücklichst auf Schenkers erbitterten Kampf gegen die »Herausgeber« hingewiesen werden. Die Verfälschung der Texte wird noch immer weiter betrieben, davon kann sich jeder überzeugen, der irgendeine Klassikerausgabe, für die ein »Prominenter« zeichnet, mit dem Original vergleicht. Und so verfälschte Texte, den Musikern überantwortet, die noch weniger vom Genie verstehen als die Herausgeber: das ergibt jene Leistungen, die Schenker und sein Kreis bekämpfen ... Eine ebenso geistvolle wie historisch fesselnde Auseinandersetzung »Rameau oder Beethoven, Erstarrung oder geistiges Leben in der Musik« leitet das neue Jahrbuch ein, und die jedem Kenner Schenkerscher Bücher vertraute Rubrik »Vermischtes« beendet es. Was in diesen »Gedanken über die Kunst und ihre Zusammenhänge im allgemeinen« an Wissen und Kritik,



CURT SACHS
* 29. Juni 1881 zu Berlin



EUGÈNE YSAYE
† 12. Mai 1931 zu Brüssel

Aus Siegfried Eberhardt: Hemmung und Herrschaft auf dem Griffbrett.
Verlag: Max Hesse, Berlin



EIN UNMÖGLICHES KONZERT

Mitwirkende (von links nach rechts):
Abell, Glière, Fernow, Schaljapin, Blech, Kussewitzkij, Löwenfeld, Godowsky, Sobinoff und Metze

Aus: Walter Jacob: Leo Blech. Prismen-Verlag, Hamburg

an Genieerkenntnis und Gefühl für Größe konzentriert gesammelt ist, gäbe Stoff für ein umfangreiches kunstphilosophisches Buch. Über all dies hinaus aber erschließt sich aus diesem neuen Band abermals die in ihrer Art einzige Persönlichkeit eines Musikers, der eine Lehre zur Kunst gemacht hat, der sich im Umgang mit dem Genie ein so differenziertes Niveaugefühl erworben hat, daß er unfehlbar im Unterscheiden von gut und schlecht wurde. Und gerade das ist es, was ihn und seine Lehre heute so wichtig macht. Die Mehrzahl der Menschen, die Musiker inbegriffen, haben jeden Zusammenhang mit jenen »zehn Seiten großer Musik« verloren, lehnen heute die Meisterkunst einfach ab. Daß sie damit das Edelste, das Menschentum bieten kann, austauschen gegen Nichtigkeiten, Alltäglichkeiten, wissen sie nicht. Schenker lehrt, was wirklich Kunst, Genie, Meistermusik ist, und er beweist es sogar mit seiner »Urlinie«, seinem »Ursatz«. Er deckt die Geheimnisse auf, die jene wunderbare Unabhängigkeit der Musik von der Umwelt erklären, und all das ohne geistigen Hochmut, nur mit jener fatalistisch konzentrierten Eindeutigkeit, die ihn bis zum Exzeß erfüllt. Das ist das Bezwingende an diesem Lehrer, der sich mit Recht bereits als Autor seines ersten Buches einen »Künstler« nannte.

Carl Johann Perl

DAS VIERTE RHEINISCHE MUSIKFEST IN ESSEN

Die Aufgabe, die sich der Provinzialverband Rheinland des Reichsverbandes deutscher Tonkünstler mit seinen Musikfesten gestellt hat, ist gewiß nicht leicht. Ihre konsequente landschaftliche Begrenztheit könnte man einerseits als Schwäche ansehen, auf der andern Seite muß man in dieser Beschränkung das Fundament für ihre Berechtigung erkennen. Indem sie nämlich einer musikalischen Landschaft den Stand ihrer Produktion zeigen, rufen sie zu Erkenntnis und Besinnung auf. Daß dabei unter den vielen Werken einiges ist, dessen Bedeutung nur ephemer zu sein scheint, dürfte im Wesen der Sache liegen.

Als Bühnenwerk wurde ein musikalisches Zeitspiel »*Von Freitag bis Donnerstag*« von *Karl Hermann Pillney* (Text von *Bruno Schönlank*) aufgeführt. Das in seinem Aufbau revueartige Stück schildert die Woche des Arbeiters, vor allem deren drei Höhepunkte vom Freitag, dem Lohntag, bis Sonntag. Dabei ist jede Tendenz vermieden, wenn auch die etwas einseitige Schilderung des Arbeiters als Philister und die billigen Witze über sein Kleinbürgertum dem Wesen der heutigen Arbeiterschaft nicht gerecht werden. Musikalisch ist das Werk mit vielversprechendem Können und einer Vornehmheit gestaltet, der die Essener Regie nicht immer folgte. Höhepunkte sind vor allem die Sprechchorszenen und der den Sonntag einleitende Choral. Man freut sich, in Pillney einen echten Musiker kennen zu lernen, der abseits von aller Spekulation die Mittel der modernen Musik für ein urgesundes Musizieren verwendet. *Rudolf Schulz-Dornburg* war ihm ein ausgezeichneter Interpret, dem die Einzeldarsteller würdig zur Seite standen. Besonders zu erwähnen ist der von *Hans Siewert* geleitete Rheinland-Sprechchor, der einen ausgezeichneten Eindruck hinterließ. Gleichsam als Ouvertüre zu dem Bühnenstück spielte man *Pillneys* »*Divertimento*« für Sprecher, Klavier und Kammerorchester, eine der überzeugendsten Kompositionen der neueren Zeit, die eine interessante Verbindung von abgeschlossenen musikalischen Formen und rhythmisch grundierten Dichtungen schafft. Schulz-Dornburg leitete auch dieses Werk mit seinem bekannten Fingerspitzengefühl für junge Kunst, Pillney spielte den Klavierpart mit hinreißendem Schwung und Hans Siewert gestaltete die Dichtungen sehr eindringlich.

In den Konzerten stellte *Wilhelm Maler*, eine der größten rheinischen Hoffnungen, seine »Spielmusik für zwei Violinen und Bratsche« heraus, die in ihrer schlichten Haltung, der Klarheit ihrer Struktur und nicht zuletzt durch die Kraft ihrer Substanz überzeugte

und entzückte. *Ludwig Weber* kam zunächst mit zwei Chören zu Wort, die man als Meisterwerke des Chorgesanges bezeichnen kann. Außerdem hörte man seine »Tonsätze für Klavier«, die *Karl Delseit* hervorragend spielte, und in denen man Weber als bedeutende Kraft auch auf diesem Gebiete kennen lernte. Begrüßen muß man auch die Bekanntschaft mit *Kaspar Roeseling*, einer großen Begabung, die unbekümmert um Mode und Konjunktur sich eine eigene Sprache schafft, in der jungfranzösische Stilelemente, wie sie sich vor allem in seinen Klavierstücken zeigten, mit Elementen aus alter Kirchenmusik verschmolzen sind. Seine »*Kantate* für Solosopran, gemischten Chor und Instrumente« ist ein prachtvoll aufgebautes Werk, besonders eindrucksvoll in dem abschließenden Choral und von einem überall spürbaren, starken Ethos getragen. Leider konnte von seinen »*Reden mit dem Wind*«, Rezitativen für Bariton, Harmonium und Klavier, nur eine Probe gegeben werden, was um so bedauerlicher war, als man hier offenbar ein feinsinniges und reifes Werk vor sich hat. An Chorwerken hörte man sonst noch ein mit gesundem Sinn für Chorstil gestaltetes »*Magnificat*« von *Heinrich Lemacher* und die zweifellos interessanten, wenn auch nicht immer überzeugenden »*Sprüche und Lieder für Chor*« von *Ernst Pepping*. Das umfangreichste Werk des ganzen Festes war *Bruno Stürmers* »*Messe des Maschinenmenschen*« für Männerchor, Solobariton und großes Orchester. Es handelt sich um ein an sich effektvolles Werk, dessen Haltung und Idee durchaus romantisch sind. Obschon Stürmer nicht sehr wählerisch in den Mitteln ist und man ein eigentliches Ethos vermißt, gelingen ihm vor allem zu Beginn einige starke Partien. Leider verliert sich die Messe dann bald in ihrem atemlosen Pathos und hat im Agnus Dei ihre schwächste Stelle. *Hermann Meißner* bereitete ihr mit dem Essener Männerchor »Sanssouci« und dem Solisten *Albert Fischer* eine glanzvolle Aufführung.
Unter den Orchesterwerken, die den schwächsten Punkt des Festes bildeten, ist als relativ stärkstes *Paul Höffers* »Festliches Vorspiel« zu erwähnen. Seine »Sonate für Violine allein« wurde von dem eminenten *Stefan Frenkel* gespielt, der auch eine recht amüsante »Pikkola-Suite« von *Josef Ingenbrand* herausbrachte. Vier Orchesterlieder von *Philipp Jarnach* nahmen ihrer vornehmen Haltung wegen für sich ein. *Erich Sehlbachs* »Trio-Lieder« für Sopran, Oboe und Bratsche, die mit Sinn für schlichte Linie gearbeitet sind, aber die Texte zu stark belasten, fanden in *Hilde Wesselmann* eine ausgezeichnete Interpretin. *Max Fiedler* bewältigte mit dem Essener Orchester in gewohnter Überlegenheit seine Aufgaben, zu denen Kompositionen von *Braunfels*, *Maria Herz* und *Josef Eidens* gehörten. In des Letzteren »Concertino« spielte *Walter Georgii* mit sehr viel Geschmack den Klavierpart. Die Chöre von Roeseling und Pepping meisterte mit erstaunlicher Sicherheit der Bochumer Melanchthonchor unter *Erich Doerlemann*, während *Anton Hardörfer* mit dem Essener Kammerchor Lemachers und Webers Werke stilsicher zu Gehör brachte. Das *Peter-Quartett* bewies bei Maler sowie in zwei unendlich schwierigen Streichquartetten von *Wilhelm Richter* und *Ernst Gernot Klußmann* wieder sein immenses Können. Zwei Bläserwerke von *Max Scheunemann* und *Robert Bückmann*, unterhaltsame und solide Musik, fanden in den Solobläsern des Essener Orchesters ausgezeichnete Vertreter.
Hans Albrecht

DAS SCHWEIZERISCHE TONKÜNSTLERFEST IN SOLOTHURN

Die Verbindung des *schweizerischen Tonkünstlerfestes* mit der Jahrhundertfeier des *Cäcilienvereins* Solothurn ermöglichte in einem kleinen Städtchen musikalische Festlichkeiten großen Stils, die einen vorzüglichen Überblick über die gegenwärtigen künstlerischen Tendenzen der musikalischen Schweiz darboten. In zwei vom Cäcilienverein

bestrittenen Choraufführungen und zwei mit dem Berner Orchester durchgeführten Orchesterkonzerten (Festdirigent: *Erich Schild*) sowie einer Kammermusikmatinée kamen nicht weniger als 16 Komponisten zu Wort. Waren unter ihnen (mit einer Ausnahme) keine neuen Namen vertreten, so rückten doch einzelne in neue Beleuchtung. Vor allem *Albert Moeschinger* durch die herbe Männlichkeit seines Klavierkonzerts und *Walter Geiser* durch ein Intensität der Ausdruckssprache mit beachtenswerter Klangphantasie verbindendes Violinkonzert. Das zentrale Ereignis bedeutete aber die *Uraufführung* des neuen Chorwerkes von *Arthur Honegger:* »*Cris du monde*« (Der Welten Schrei). Was ein »Roi David«, was die Opernwerke »Judith« und »Antigone« erhoffen ließen, einzelne Orchesterwerke aber gelegentlich in Frage stellten: daß Honegger einmal in kraftvoller Zusammenfassung seines eminenten Gestaltungsvermögens einen ins Überzeitliche wachsenden Stoff als Meisterwerk formen werde, — diese Hoffnung hat sich erfüllt. An Stelle einer Inhaltsangabe der Dichtung René Bizets stehe hier der erste Absatz einer dem Klavierauszug vorgedruckten »Deutung«: »In der angstvollen Sorge sich selbst zu erkennen, fleht der Mensch im tausendfachen Hall der Weltenrufe um einen Augenblick der Einsamkeit, des Schweigens; doch von einem Morgen zum andern läßt die Unrast der Menschen und Dinge nicht zu, daß er sich selbst finde.« — Wahrlich ein Vorwurf, der der schöpferischen Phantasie des Musikers stärksten Anreiz geben mußte. Honegger hat sich kaum je als größerer Könner behauptet als hier. Die Meisterschaft in der Behandlung des Chores, dem in der Mannigfaltigkeit der Polyrhythmik, im Ineinandergleiten von Sing- und Sprechchören und in der freien Verbindung mit den Solostimmen neue und bedeutende Aufgaben gestellt sind, aber auch die Sicherheit, mit der die gewollte Wirkung in kühnsten Gestaltungen erreicht wird, fesseln in ungewöhnlichem Maß; am tiefsten aber berührt doch die geistige Haltung des Werkes, das dem Erlebnis des Gegenwartsmenschen gewaltigen Ausdruck gibt. Honeggers im Rhythmischen und in der tonal stark gelockerten, aber scharf geprägten Harmonik vital wirkende Tonsprache findet für den aufreizend-elementaren Kampfchor oder die Kühle der Weltraumstimmen gleich prägnante klangliche Formeln, wie für die verführerisch lockenden Stimmen der fernen exotischen Städte. — Mit der eindrucksvollen Wiedergabe ehrte sich der Cäcilienverein und seine unter der hingebenden Leitung Schilds ihr Bestes gebenden solistischen und orchestralen Helfer selbst.

Es wäre ungerecht, über diesem Ereignis die übrigen Werke in den Hintergrund treten zu lassen. Die schöpferische Eigenwilligkeit von *Moeschingers* Klavierkonzert, das namentlich im ersten, eine einzige eherne Harmonie ins Ohr hämmernden Satz, sowie im Lento wirklich bedeutende Prägung zeigt, dann das ebenfalls schon erwähnte *Geiser'sche* Violinkonzert, das mindestens im expressiven Variationensatz über das interessante Experiment hinauswächst, verdienen auch außerhalb der Landesgrenzen Beachtung. Und auch *Volkmar Andreaes* farbige »Li-tai-pe«-Orchestergesänge und des hervorragend begabten *Conrad Beck*' »Drei Herbstgesänge«, die in ihrer strengen Deklamation auch hier starken Eindruck hinterließen, werden ihren Weg machen. Von den Orchesterwerken sind neben Honeggers »Skating Rink« und einem altklassischen Vorbildern verpflichteten »Concerto grosso«-Satz von *Rudolf Moser* zwei heitere Ouvertüren von *Hans Haug* und *A. Marescotti* erwähnenswert: jene (zu der in Basel aufgeführten Oper »Don Juan in der Fremde«) gibt sich als Perpetuum mobile von spritziger Modernität, diese gemäßigter in fast straußischer Klangfreudigkeit. Auch *Walter Langs* zurückhaltend instrumentierten »Bulgarische Volksweisen« für Kammerorchester vermittelten sympathische Eindrücke.

Aus dem Kammermusikkonzert ist noch die in ihrer spielerischen Lebendigkeit Aufmerksamkeit erregende Violin-Klavier-Sonatine des einstweilen noch stark von seinem Lehrer Schönberg beeindruckten *Erich Schmid* zu nennen. Mehr als Höflichkeitsakte

waren die Aufführung von *Dorets* Klavierquintett und der d-moll-Konzertmesse des Solothurner Komponisten *Richard Flury* zu bewerten. — Der Schweizerische Tonkünstlerverein, der zum neuen Präsidenten *Carl Vogler* (Zürich) wählte, darf die Solothurner Tagung in jeder Hinsicht zu den denkwürdigsten zählen. *Willi Schuh*

* URAUFFÜHRUNGEN *

K. JEREMIAS: DIE BRÜDER KARAMASOFF (Stadttheater Augsburg)

Dostojewskijs Roman »*Die Brüder Karamasoff*«, ein psychoanalytisches Meisterwerk, gibt trotz seiner dramatischen Kraft und bildhaften Realistik infolge seines eingewobenen Mystizismus echt russischer Prägung keinen guten Hintergrund für Film und Oper. Die Verfilmung und die gleichnamige Oper des tschechischen Komponisten *K. Jeremias* konnte man hier jüngst in interessanter künstlerischer Parallele genießen. Über allem steht turmhoch der Roman. Reine Epik läßt sich eben nicht optisch projizieren und musikalisch dramatisieren. Damit ist eigentlich schon alles kritisch beleuchtet.
Jeremias, der auch das Textbuch fertigte, hat diesen Roman, der den niederen Menschen bis in seine unauslotbaren Tiefen psychologisiert, dramatisch ausgeplündert und zu fünf losen Bildern mühsam zusammengeschweißt. Die Feueresse seiner virtuosen Musikwerkstätte war jedoch nicht vom wehenden Geist Dostojewskijs entfacht. Die gekonnte Partitur ist von einem überhitzten rhythmischen Furor gehetzt, die Orchesterfarben, oft bei banalen Stellen, dickflüssig aufgetragen, ohne zu charakterisieren und zu erwärmen. Stellenweise kommt der Musik nur untermalende Bedeutung zu und gemahnt dann an bessere Kinomusik. Die Gesangspartien, meist Sprechgesang zulassend, stellen an die Sänger ungeheure Anforderungen. Das Werk vermag höchstens zu interessieren, weil es immerhin künstlerische Atmosphäre atmet.
Die Gesamturaufführung unter Leitung von Intendant *Lustig-Prean* wahrte beachtliches Niveau. Freilich betonte die Spielleitung das Schauspielerische mehr und fundierte es zu wenig vom Musikalischen her. Kapellmeister *Paul Frankenburger* belebte die schwierige Partitur mit viel Schwung.
Der vortrefflichen Wiedergabe versagte das Premierenpublikum ebenso wenig den Achtungsbeifall wie dem zu geistiger Diskussion über das Phänomen Dostojewskij anregenden Werk. *Joseph Maria Weber*

HANS SIMON: VALERIO (Landestheater Darmstadt)

Der heimische Komponist, dessen Sinfonie op. 6 von der Darmstädter Tagung des RDTM 1928 her noch in guter Erinnerung sein wird, hatte einen neuen Erfolg mit seinem op. 7, der heiteren Oper »*Valerio*«, in kurzer Folge nach Bergs »Wozzeck« einen zweiten am Landestheater, zu der der Landsmann Georg Büchner den Stoff gab. Die Handlung von »Leonce und Lena« wurde (gegensätzlich zur Weismannschen Vertonung des Originaltextes) für die Absicht des Komponisten, reine Musizieroper zu schreiben, von Theodor Ginster beträchtlich umgestaltet: das Geschehen in drei abwechslungsreiche Akte zusammengezogen, Valerio in den Mittelpunkt gerückt, die weitergeführte Rosetta ihm als buffoneske Seitenspielerin beigegeben und — als wesentlichstes — Ruhepunkte der Handlung geschaffen für geschlossene musikalische Formen, Arien, Ensembles, Chöre, die sich vom sinfonisch untermalten parlando des Dialogs klar abheben. — Simons Musik ist romantisch, darin dem Stoff entsprechend; sie basiert durchaus auf der Tonalität, fesselt dabei fast ausnahmslos durch stark modulierende, oft sehr originelle Harmonik, glänzende Instrumentation, kunstreichen Satz (Schlußensemble), sehr flüssige Deklamation des parlando, mit schwungvoller Thematik, die mehr überzeugt als die nicht immer selbständige lyrische Melodiebildung. Allgemein erschien an dieser Erstlingsoper wertvoll die äußerst glückliche Erfassung der handlungsmäßigen Stimmungen in der Musik, scharfe Profilierung insbesondere der Titelpartie, drastische, frische Wirkung eines sinnfälligen

Verlaufs, der nebst viel schönem bel canto geeignet ist, das Werk der volkstümlichen Oper günstig einzureihen. — Die Aufführung litt nicht unbeträchtlich durch eine wenig durchgearbeitete Regie (Mordo), die schematisch und unaufmerksam über viele Feinheiten hinwegging. Der Erfolg war zu danken der guten Lena A. v. Stoschs und Rosetta K. Walters, dem sehr bemühten Valerio Stralendorfs und Böhms hervorragender musikalischer Leitung. *F. W. Donat*

ROSSINI: DIE ITALIENERIN IN ALGIER (Stadttheater Freiburg)

Nach der Cenerentola hat *Hugo Röhr* Rossinis komische Oper »Die Italienerin in Algier« feinfühlig bearbeitet und durch Einfügung der Seccorezitative und einer aus desselben Komponisten Spätwerk »Soirées musicales« glücklich gewählten Arie ergänzt. Da die Musik hinter der des Barbier kaum zurücksteht, hat sich die Mühe gelohnt, wenigstens wenn, wie das hier unter *Hugo Balzers* genialer Führung der Fall war, die Aufführung den Stil beherrscht. So bot die deutsche Uraufführung bei der klangschönen Kehlfertigkeit und den stimmtechnischen Leistungen des Solistenensembles und der Leichtflüssigkeit, mit der die Orchesterpartitur gehandhabt war, einen köstlichen Genuß. Die im zweiten Akt reichlich ins Possenhafte gleitende Handlung war dank der durchgearbeiteten, lebhaft sich auswirkenden Regie *Schneiders* sehr ergötzlich gestaltet vor Bühnenbildern, die *Kolter ten Hoonte* auf Musik und Bild harmonisch eingestimmt hatte. Die kluge und energische Italienerin Isabella, die den gefürchteten algerischen Bey Mustafa zum besten hat, um schließlich mit ihrem wiedergefundenen Geliebten Lindoro zu entfliehen, vertrat überragend unsere ausgezeichnete Koloratursängerin *Ilse Wald*, für die Partie des Mustafa standen *Sanders Schier* eindrucksvolle Komik und stimmliche Ausgeglichenheit zu Gebot. Die Vorstellung wurde mit starkem Beifall aufgenommen.
Hermann Sexauer

J. GRUODIS: SARUNAS (Staatsoper Kowno)

Absichtlich spreche ich von Gruodis' »Sarunas«, denn die Musik dieses führenden litauischen Komponisten hebt, steigert, kräftigt das typisch litauische Drama des Gelehrten *Vinco Kreves-Mickeviciaus*. Es ist mehr ein Lesedrama als ein Theaterstück, das sich auf sechzig Seiten beläuft, während das Buch sechshundert umfaßt; litauische Geschichte, Leben und Ende des schwächlichen Herrschers Sarunas. In zehn Bildern beweist der Direktor des »*Valstybès Teatras*«, *A. Oleka-Zilinski*, welch kluger Regisseur er ist, wieviel er kann, wie hochachtbar und fesselnd die Qualität seiner Spielordnung ist. Der Uraufführung hat er sehr wesentlich durch seine Erfahrung und die Sauberkeit seiner künstlerischen Arbeit genützt. Auch ein in manchen Szenen besonders starkes Solistenensemble half mit zum Erfolge.
Deutlicher, als es das Wort vermag, redet hier die Musik, und die Charakteristik des Wesens, der Person des Titelhelden wird durch den Akkord, die Melodie, die musikalische Phrase und Kennzeichnung sicherer umrissen, als es der gesprochene Text vermochte. *Gruodis*, Leiter des litauischen Konservatoriums, Musiker eigener Art, eigenen Willens, eigenen Könnens, schafft mit dem Typus seiner Musik Atmosphäre. In ein paar Takten kann er mehr sagen, als es ein Akt des Dramas könnte, mit wenigen Strichen steht eine Stimmung da, ist ein Begriff geschaffen, den lange Sätze im Textteil nicht so profilecht auszudrücken vermögen. Untermalend sollte diese Musik sein, beiläufig erklärend. Aber sie ist gelungen in der Ordnung und Sammlung ihrer kostbaren Fülle. Hohen Wuchs erreicht sie in der Einäscherungsszene des »Sarunas«. In der formalen Anordnung, in der Sicherheit der Struktur, in der Deutlichkeit ihres Inhalts, im Gebrauch der musikalischen Mittel ist diese Partitur, von *L. Hofmekleris* mit großem Orchester erfolgreich gefördert, so selbstsicher, vornehm und gefühlsbewußt, daß man sie zu den glücklichsten Schöpfungen der neuesten Produktionen zählen muß. *Gerhard Krause*

HANS GRIMM: SPITZWEGMÄRCHEN (Nationaltheater München)

Die Uraufführung der Ballettpantomime von Hohenstasser »*Spitzwegmärchen*« im National-Theater hat leider nicht alle darauf gesetzten Hoffnungen erfüllt. Es war gewiß ein reiz-

voller Gedanke, die Bilder eines der liebenswürdigsten Maler auf die Bühne zu bannen. Der Verwirklichung dieser Idee stellten sich aber — wie das auch bei der Dramatisierung rein epischer Stoffe zu geschehen pflegt — ungeahnte Schwierigkeiten in den Weg, denen die Gestalter dieses Stücks nicht ganz gewachsen waren. Es fehlt hier dem »phantastischen Spiel« zu sehr an wirklich inhaltreicher Handlung, die erst alle Bilder zu einem wirkungsvollen Theaterstück zusammenschweißen soll. Es fehlt auch an Gelegenheiten, die Tänze organisch in den Gang der Pantomime zu verweben. So bleiben als Endresultat bloß mehr oder weniger zusammenhängende, aus den herrlichen Gemälden des großen Meisters entlehnte visuelle Anregungen, die gewiß mit feiner Einfühlung in die Welt Spitzwegs für die Szene dienstbar gemacht wurden. *Hans Grimms* Musik zeigt formbeherrschendes Können, untermalt in leichter und flüssiger, wenn auch nicht sehr persönlicher Weise die recht belanglosen Vorgänge. Das Stück war von *Willy Godlewski* geschickt, aber etwas oberflächlich inszeniert, von *Alfred Sieger* umsichtig dirigiert und fand freundlichen Beifall beim Publikum, das sich gerne auf eine Stunde von dem Stimmungszauber der Spitzwegbilder gefangen nehmen ließ.

Oscar von Pander

ALBERIC MAGNARD: GUERCOEUR (Grosse Oper, Paris)

Eine Unterbrechung in der Entwicklung des Opernspielplans, in dem bisher Puccini fast ganz fehlte und neben Verdi, Wagner und Massenet nach längerer Abwesenheit die Hugenotten wieder eingetreten sind, brachte die Uraufführung von »*Guercoeur*«, Musiktragödie in drei Akten von *A. Magnard*. Der Text behandelt eine Begebenheit aus dem orientalischen Mythos, wie sie schon mehrfach dargestellt wurde. Es ist die Tatsache nicht abzuleugnen, wie wenig kurzweilig diese Oper durch ihr literarisch tiefsinnig gewolltes Textbuch geworden und wie wenig die Musik des zweifellos ungewöhnlich begabten Komponisten mit ihrer Edelroutine diesen Mangel auszugleichen weiß. So stellt die Oper nun keinen Vollwert dar, sondern nur eine fesselnde Verheißung, der leider durch den vorzeitigen Tod des Komponisten keine Erfüllung werden kann. Magnards Musik kann keine dramatischen Höhepunkte geben, weil sie dem Textdichter auch nicht gelungen sind. Sie ist im großen und ganzen mehr sinfonisch begleitend als aus dem Stoff heraus dramatisch gestaltend. Der Komponist gibt sich im allgemeinen durchweg modern und verfügt über eine Fülle von fesselnden Einfällen und drückt dadurch seinem Schaffen eine persönliche Note auf. Er kann aber nicht verhindern, daß zeitweilig wohl auch durch die schleppende Darstellung auf der Bühne Langweile um sich greift, die den Gesamterfolg des Abends in nicht geringem Maße beeinträchtigte. Vielleicht mag auch die Art und Weise der dramatischen Behandlung des Stoffes schuld sein, daß das Publikum dieser Art von Produktion, die uns andere als Äußerung gegenwärtigen Experimentalbetriebes beschäftigt, im Durchschnitt fremd bleibt. Der Regisseur und der Orchesterleiter ließen nichts unversucht, um die Oper so lebendig wie nur möglich zu gestalten. Die Damen Yvonne Gall und Marise Ferrer und die Herren Endreze und Ruhlmann (Dirigent) verdienen aus der großen Anzahl der Darsteller besonders hervorgehoben zu werden.

Otto Ludwig Fugmann

PIERRE MAURICE: ANDROMEDA (Nationaltheater Weimar)

Das Textbuch dieser »Andromeda« stammt von Madeleine Maurice; es ist von Hanns v. Gumppenberg in ausgezeichnetes Deutsch übertragen worden. Sein Stoff ist den Kontroversien Senecas, des Rhetors, entnommen; er greift eine Episode aus der fruchtbarsten Epoche hellenischer Kunstmalerei heraus, indem er das tiefste Problem jeglichen genialen Schaffens: die Verlebendigung und seelische Verinnerlichung eines künstlerischen Vorwurfes an dem praktischen Beispiel der Herstellung des Andromedagemäldes ad oculos demonstriert: Andromeda läßt sich an einen Felsen fesseln, um dem Maler Parrhasios einen langen Tag über die Qualen ihres Herzens vorzuleben, damit er sein großes Kunstwerk vollende. Sie büßt diese Hingabe mit dem Tod. Aber sie lebt in ihrem Bildnis, das das Morgenrot einer neuen Kunst in Griechenland ankündet.

Dieses Libretto ist undramatisch, nicht selten kitschig. Auch der *Musik* von Maurice fehlt der dramatische Impuls; er ist ein vornehmer Könner von künstlerischem Geschmack. Er

schreibt eine sympathische Epigonenmusik mit einigen wundervoll gelungenen lyrischen Stellen. Trotz des obligaten Premierenerfolges dürfte aber dieses ernste Werk nicht viel Aussicht auf Weiterverbreitung haben. Die reichsdeutsche Uraufführung unter der überlegenen Leitung von *Praetorius* war des Nationaltheaters würdig. Die reichlich romantische Inszenierung besorgte *Franz Ulbrich.* Unter den Solisten schoß *Grete Welz* den Vogel ab.

Otto Reuter

MOZARTS IDOMENEO IN DER WALLERSTEIN-STRAUSSSCHEN BEARBEITUNG
(Staatsoper Wien)

Der Idomeneo ist niemals sehr lebendig gewesen. Auch damals, als der 25 jährige Komponist damit sein Glück zu machen glaubte. Die Bühne hat das Werk niemals beglaubigt, sein Wert ist ein intimerer, ein entwicklungsgeschichtlicher: über dieser Arbeit hat Mozart den Weg zu sich selbst, zu seiner Reife, zu seiner Meisterschaft gefunden. Darum ist Idomeneo den Kennern besonders teuer; aber gerade die Feinsten und Erfahrensten kennen auch die Aussichtslosigkeit der praktischen Situation, sie warnen die Bearbeiter vor Illusionen ... und behalten — leider — auch gegen Strauß und Wallerstein recht.

Die neue Bearbeitung geht außerordentlich weit und begnügt sich nicht mit den üblichen Umstellungen, Streichungen und Nachbesserungen. Wallerstein hat den Text von Grund auf neu- und umgedichtet, er hat sich redliche Mühe gegeben, die Vorgänge konziser, anschaulicher, bühnenwirksamer zu gestalten. Seine Arbeit mag eine Verbesserung sein, aber bedeutet diese Verbesserung auch Gutmachung eines hoffnungslos verwirrten Tatbestandes? Muß nicht der Hörer nach wie vor aufs gründlichste eingeweiht sein, wenn er wissen will, um was es bei diesem rätselhaften Auf und Ab der Figuren, bei diesem stürmischen Hin und Her der Theatermaschinerie eigentlich geht? Und daß aus der Mozartschen Elektra — der erlauchten Atridentochter sollte offenbar die blamable Rolle einer zänkischen Rivalin erspart bleiben, — eine Ismene wurde, die vom demagogischen Geist unserer Gegenwart angekränkelt erscheint und nationalistische Propaganda treibt, macht diese Figur nicht sympathischer.

Womöglich noch radikaler als Wallerstein verfährt Strauß: Stileinheit mit Mozart wird überhaupt nicht angestrebt; der Meister des zwanzigsten Jahrhunderts stellt sich mit größtem Freimut neben den des achtzehnten Jahrhunderts. Das ist eine sympathische und echt künstlerische Haltung, und gern folgt man Strauß' Intentionen, wenn er darangeht, sämtliche Seccorezitative und zum Teil auch die ausgeführten dramatischen Rezitative des alten »Idomeneo« umzugestalten und ungefähr im dialogischen Stil der romantischen Oper, also mit fortlaufender dramatischer Untermalung der Deklamation, neu zu komponieren. In jedem Takt zeigt sich seine Meisterhand: wie er die Betonungen wägt, den Ausdruck dosiert, die Phrasen pointiert, wie er Mozartsche Themen aufgreift und verarbeitet, wie er hier eine Zufallswendung, eine Begleitungsfigur des Originals, zu überraschender Bedeutung aufblühen, dort eine Arienmelodie als Erinnerungsmotiv beziehungsvoll anklingen läßt; und wenn dann gar einmal an passender Stelle die heroisch umwitterte Folge c-moll—fis-moll aus Strauß' eigenem trojanischen Abenteuer zu vernehmen ist, wer freute sich da nicht des köstlich angewandten Helena-Zitats? Und doch, so fein, so geistreich, so sorgsam das alles gemacht ist, im Endresultat offenbart sich ein ästhetischer Irrtum: das Gleichgewicht wird beeinträchtigt, nicht weil die Rezitative zu modern sind, sondern weil ihr Anspruch auf künstlerischen Eigenwert die vermittelnde, stumm dienende Funktion, die sie als Bindeglied zwischen den vollwertigen »Nummern« zu erfüllen haben, empfindlich stört. Wie weise waren die Alten, die zu den breit und lustvoll ausrankenden Gesangsstücken das sparsame, »trockene« Secco erfanden, das den durchkomponierten Sätzen nicht den Saft benahm, das einfach die Worte auffädelte und es dem Darsteller überließ, welche Grade dramatischen Ausdrucks in Anwendung zu bringen seien.

Strauß hat den Idomeneo aber auch mit zwei vollgültigen Stücken eigener Komposition beschenkt; diese fügen sich viel besser und taktvoller ein und stellen sich neben das Original, ohne ihm Luft und Licht zu benehmen: ein packendes Interludium, das etwa den Helenastil im Sinn des Ariadnestils sublimiert und die Erscheinung des Seeungeheuers mit weitausgreifenden Themen, mit chromatischem Bohren und Drängen begleitet, ferner die

Priesterszene am Anfang des dritten Aktes, wo die aufgeschreckten Kretenser die Faust des modernen Musikdramatikers zu spüren bekommen; um so nachdrücklicher dürfen sie ihre Sinne dann an dem anschließenden köstlichen Es-dur-Quartett weiden, mit welchem Strauß in seiner Weise das happy end feiert: schwellendes Tongeflecht, melodische Betörung, Hymnisches, Ekstatisches, herrliche Klangfülle, die machtvoll zutreibt den Zauberwirkungen seliger lösender Quartsextakkorde ... Den Idomeneo wird allerdings auch diese Wunderkur schwerlich mehr erwecken.

Eine Wunderkur ist auch das, was die Inszenierung mit dem »Idomeneo« vornimmt. Wallerstein glaubt im Barock aus den Gemälden vlämischer Meister die dem Werk angemessene dekorative Grundstimmung zu erkennen. Insofern hat er recht: zur Opera seria gehören barocke Kulissen. Aber gerade das Köstlichste und Edelste, was aus Mozarts Musik zu uns spricht, würde sich das nicht viel besser mit einer ruhigen, geschmackvoll stilisierten antiken Gewandung vertragen? Mit Ausnahme etwa der Frau Schumann sind die Künstler unseres Opernensembles im allgemeinen keine sehr versierten Mozartsänger, aber sie haben Temperament und Stimmen, und so behelfen sie sich mit einem mehr improvisierten Mozartstil, wobei jeder nach seiner Fasson selig wird: die Damen *Nemeth* und *Hadrabova* sowie die Herren *Kalenberg*, *Mayr*, *Manowarda* und *Madin*. Und am Dirigentenpult wirkte Strauß mit der gleichen musikalischen Gerechtigkeit für Strauß und Mozart. *Heinrich Kralik*

* DAS MUSIKLEBEN DER GEGENWART *

BERLIN

OPER

Am Ausgang der winterlichen Spielzeit war die Ernte an neuen Werken recht kärglich. In den Wochen von Mitte März bis Mitte Mai hörte man neue Opern überhaupt nicht, nur zwei Ballette nahmen die Stelle von Novitäten ein, und im übrigen behalf man sich mit einer ganzen Reihe von Neueinstudierungen bewährter älterer Werke. Die Staatsoper Unter den Linden räumte den neuen Balletten »*Die Planeten*« und »*Le train bleu*« einen ganzen Abend ein. Besonders kurzweilig war dieser Abend allerdings nicht. *Yvonne Georgi* und *Harald Kreutzberg*, beide als vorzügliche Vertreter der neuen deutschen Tanzkunst allgemein bekannt und hochgeschätzt, kehrten als Gäste an die Stätte ihrer früheren Tätigkeit zurück mit einem eigens von ihnen mitgebrachten und eingerichteten Programm. *Harald Kreutzberg* tat keinen guten Griff, als er sich ein siebenteiliges sinfonisches Werk des Engländers *Gustav Holst*, das wir vor Jahren in der Philharmonie hörten, zum Tanzpoem ummodelte. Holst versuchte in seinen »*Planeten*« rein musikalisch stimmungsmäßig die Eigentümlichkeiten von Mars, Venus, Merkur, Jupiter, Saturn, Uranus zu charakterisieren, und dies gelang bis zu einem gewissen Grade seiner sinfonischen Partitur nicht übel, weil eine sinfonische Musik eben die Phantasie zu kosmischen Hintergründen anregen kann. Für eine sinnliche Verdeutlichung durch szenischen Aufbau und Tanz taugt jedoch diese Partitur durchaus nicht, weil aus ihr keinerlei dramatische Spannung, keinerlei Handlung zu gewinnen ist. Der Zuschauer weiß zumeist überhaupt nicht, was in *Pirchans* phantastischen Szenenbildern eigentlich vorgeht, was die Tänzer überhaupt wollen, und nur an ganz wenigen Stellen wird jene Verständlichkeit und Eindringlichkeit erreicht, die ein Bühnenwerk eigentlich von Anfang bis zum Ende aufweisen sollte. So kommt nur der Eindruck von etwas Kuriosem zustande, und bei der Fülle und Länge dieses Kuriositätenkabinetts in sieben Abteilungen stellt sich ziemlich bald völlige Gleichgültigkeit des Zuschauers ein. Zudem war die tänzerische Leistung nicht stark genug, um über die genannten Bedenken hinwegzuhelfen. Der große Aufwand an szenischen Künsten, Aufbauten, Versenkungen, überraschendem Szenenwechsel, raffinierten Beleuchtungseffekten, Exerzitien der Koryphäen und des größeren Tanzensembles der Staats-

oper wirkte desto leerer und peinlicher, als keine dramatische Substanz da war, die solchen Aufwand rechtfertigen könnte.
Gänzlich anders geartet, aber kaum viel erfreulicher, war die zweite Novität des Abends: »*Le train bleu*«, Text von *Jean Cocteau*, Musik von *Milhaud*. Sündigen die Planeten durch Verstiegenheit, so verstimmt »Le train bleu« durch unübertreffliche Fadheit und Banalität der Handlung. Dem so vielgerühmten Erneuerer der Dichtung für Musik ist weiter nichts eingefallen, als ein sehr ödes Geflirte am Meeresstrand, in Badekostümen mit allerlei gymnastischen Übungen. Weder Geist, noch Witz, noch Spannung bietet dieses Szenarium, das für ein Variété passen würde, mit dem Hauptzweck der Zurschaustellung hübschgewachsener Körper. Milhauds Musik ist von entwaffnender Flauheit, ein Schwelgen in recht billigen, gar zu populär klingenden Tanzmelodien altmodischer Prägung, bei dem nicht einmal die Absicht der Parodistik irgendwie effektvoll aufleuchtet. Eine als Kunstwerk gänzlich verfehlte Sache. Kaum daß hier und da im Orchester ein farbiger Klang Erwartungen erregt, die keineswegs erfüllt werden. Dazu kommt eine mittelmäßige Tanzleistung, die die Öde und Langweiligkeit des Ganzen noch unterstreicht. Ein ziemlich verlorener Abend wäre zu buchen, wenn nicht das kleine Intermezzo »*Pavane*«, zu *Ravels* raffiniert archaistischer Musik, dem Tanzpaar *Georgi-Kreutzberg* Gelegenheit gewährt hätte, sich als Künstler zu rehabilitieren. *Leo Spies* dirigierte das Orchester mit Umsicht und Feinfühligkeit.
Im übrigen ist nur von Neueinstudierungen zu berichten. Die *Städtische Oper* versuchte es mit zwei von jeher weniger erfolgreichen *Straußschen* Werken. Das Ergebnis war merkwürdig und kaum mit Sicherheit vorauszusehen. Während bei »*Feuersnot*« die Gründe des geringen Erfolges klar zutage traten, erwies sich die »*Josephslegende*« besser als ihr Ruf. Kein Zweifel, daß die »Feuersnot«-Partitur viel melodisch frische und farbig reizvolle Musik enthält. Doch ist sie mit Meistersinger-Atmoshpäre zu sehr belastet und trotz der Verwandtschaft mit Till Eulenspiegel weit entfernt von der formalen Geschlossenheit und stilistischen Reife jenes Meisterwerkes. Der ärgste Fehler liegt jedoch in Wolzogens wenig ergiebigem, an dramatischer Spannung armem und szenisch wenig wirksamem Libretto. Handlung wird hier gar zu sehr durch lange Reden ersetzt, deren Sinn und Pointen beim Singen fast immer unverständlich bleiben. Die Aufführung, unter *Paul Breisachs* Leitung, war sorgsam vorbereitet und im orchestralen und chorischen Teil wirkungsvoll. Unter den Solisten sind *Hans Reinmar* und *Rosalind von Schirach* in den Hauptrollen hervorzuheben. — Die »*Josephslegende*« wird gewöhnlich als ein zwar mit glänzender Virtuosität geschriebenes, aber in künstlerischem Gehalt und Ausdruck nicht ganz vollwertiges Werk angesehen. Die Aufführung der Städtischen Oper hat gezeigt, daß diese Auffassung nicht zutreffend ist, daß der Josephslegende ein starker Eindruck auch auf künstlerisch anspruchsvolle Hörer sicher ist, wenn nur das Wesen des Werkes richtig erkannt ist. Man hatte bisher meistens, verleitet durch das prätentiöse Szenarium von Hofmannsthal und Graf Keßler, das Straußsche Tanzpoem vom Gesichtspunkt einer tiefen Ethik, einer erhabenen, fast übermenschlichen Gefühlsreinheit angesehen, einen mystischen Mythos von biblisch-sakralem Gepräge in ihm finden wollen. Zugegeben, daß die beiden Poeten etwas von dieser Art beabsichtigten. Geht man mit dergleichen hochgeschraubten Ansprüchen an die Straußsche Partitur heran, so muß man freilich finden, daß sie in den entscheidenden Punkten dem Vorwurf nicht gerecht wird. Legt man jedoch, wie Strauß es offenbar getan hat, auch als Zuschauer den Nachdruck nicht auf die etwas langweilige, fromme Keuschheit des Joseph, sondern auf den flammenden Ausdruck der Erotik in vielfachen Abstufungen bei der dämonischen Frau Potiphar und ihrem Anhang, so erkennt man die Hauptnote der ganzen Musik. Mit diesem Schlüssel zu ihrem Wesen wird man vor falschen Ansprüchen bewahrt und erkennt in der Josephslegende ein Werk von zwar anfechtbarer, schwacher Ethik, aber von berauschender und betörender Sinnlichkeit, einen üppigen klingenden Garten von ekstatischen, verführerischen, begehrlichen, wilden, grausamen, aber auch bezaubernden Phantasiegebilden, die in ihrer Gesamtheit wohl die Bezeichnung genial verdienen. Wie Frau Potiphars Begierden sich an dem widerstrebenden Joseph erst zu rasendem Taumel entzünden, so gewinnt auch Strauß' Musik ihre Glut, Leuchtkraft und erotische Gewalt erst durch den Gegensatz zu der wennschon nicht überzeugenden, so doch unentbehrlichen Stumpfheit des Joseph. In dieser Richtung bewegte sich die Inszenierung und tänzerische Gestaltung in Charlottenburg mit dem Ergeb-

nis eines ganz starken und auch neuen Eindrucks.

Ruth Abramowitsch als Frau Potiphar agierte ihren Part als führende Gestalt, mit einer Virtuosität, Kühnheit, Leidenschaftlichkeit des Begehrens, die zur Bewunderung zwingen. Man müßte eigentlich die Josephslegende in »Frau Potiphar« umbenennen, und die richtige Einstellung des Zuschauers wäre gesichert. Auch der Darsteller des Joseph, *Edgar Frank*, hatte starke und schöne Momente des öfteren aufzuweisen. *Lizzie Maudrik*, verantwortlich für die choreographische Gesamtleistung der Städtischen Oper, hat sich diesmal in einer bedeutenden Aufgabe durchaus bewährt und eine schwere Probe mit Überlegenheit bestanden. Auch die verschiedenen um die beiden Hauptgestalten gruppierten Episoden des Tanzensemble hatten stilistisch ausgeprägte Haltung, waren fesselnd und mit beträchtlichem tänzerischen Können durchgeführt. *Ludwig Kainers* prunkvoller szenischer Rahmen hält zwar nicht jedem kritischen Einwande Stand, hat aber blendende Wirkung für sich. *Paul Breisach* brachte mit überlegenem kapellmeisterlichen Können die faszinierende Partitur zu vollendeter klanglicher Gestaltung.

Die Staatsoper machte ein kaum begreifliches Versäumnis wieder gut, indem sie *Puccinis Manon Lescaut* in den Spielplan aufnahm, mit einer Verspätung von etlichen dreißig Jahren allerdings.

Diese früheste der zu Weltgeltung gelangten Opern des italienischen Meisters hat uns vor zwei Jahren *Toscanini* mit unübertrefflicher Meisterschaft präsentiert, unterstützt von stimmgewaltigen Sängern, Virtuosen der dramatischen Aktion. Gemessen an diesem höchsten Vorbild war die Berliner Aufführung aller Ehren wert. Auch *Leo Blech* setzte mit bestem Gelingen am Dirigentenpult seine volle Meisterschaft für das schöne und wertvolle Werk ein. Die Chor- und Ensembleszenen waren aufs sorgfältigste und sauberste durchgearbeitet. In den beiden Hauptrollen taten sich *Jarmila Novotna* und *Marcel Wittrisch* hervor, beide mit ungewöhnlich schönen, jugendfrischen Stimmen begabt, wennschon sie an dramatischer Kraft und Leidenschaftlichkeit hinter ihren Kollegen vom Toscanini-Ensemble noch zurückstehen. Beide Künstler, noch nicht auf der vollen Höhe ihrer Möglichkeiten angelangt, haben jedenfalls Anwartschaft auf den ersten Rang. In den kleineren Partien bewährten sich *Otto Helgers*, *Walter Großmann*, *Karl Laufkötter*. *Karl Holy*, der Regisseur, und *Pirchan* mit seiner szenischen Ausstattung trugen nach besten Kräften bei zu dem starken und unbestrittenen Erfolg des Puccinischen Jugendwerkes.

Mit einer hervorragenden Aufführung des *Verdischen Falstaff* verabschiedete sich *Otto Klemperer* von der Stätte seiner Wirksamkeit, der Kroll-Oper, deren Beziehungen zur Staatsoper nun endgültig gelöst sind. Auch hier spielt die Erinnerung an Toscaninis wundervolle Leistung mit. Auch hier jedoch wußte der deutsche Dirigent kraft seiner Kunst und starken Persönlichkeit seine in vielem abweichende Auffassung überzeugend durchzusetzen. In der Tat war die Sauberkeit, Präzision, Belebtheit der Wiedergabe bei Klemperer unübertrefflich. Daß er das gefühlvolle, beseelte Ausschwingen der herrlichen lyrischen Episoden merklich abdämpft, gehört zu Klemperers Eigentümlichkeiten, mit denen man sich abfinden muß. Mehr als nötig erscheint auch der saftige Humor der Verdischen Partitur grundsätzlich ins Groteske und Burleske umgebogen. *Theo Ottos* Bühnenbilder erfüllen nicht alle Wünsche anspruchsvoller Zuschauer, sind aber brauchbar und in manchen Einzelheiten reizvoll. Das Durcheinander der Kostüme, — teils altenglisch, teils halb modern, Falstaffs Monokel, die Tommy-Mützen —, ist wohl auch dem burlesken Grundton zuliebe so stark betont. Regie führte Klemperer selbst im wesentlichen recht zweckmäßig, unterstützt von der russischen Bühnenkünstlerin *Natascha Satz*. Unter den Darstellern ragt *Fritz Krenn* hervor; sein Falstaff ist schauspielerisch hochbedeutend, gesanglich gut, wennschon nicht von gleicher Überlegenheit wie in der Aktion. Das gesanglich Beste des ganzen Abends bot *Willi Domgraf-Faßbaender* als eifersüchtiger Ford. Von dem Frauenquartett wurde eigentlich nur die zierliche *Irene Eisinger* allen Anforderungen gerecht, wennschon auch *Käte Heidersbach*, *Else Ruzicka*, *Marie Schulz-Dornburg* gute Momente hatten. *Albert Peters* und *Hans Müller* als spaßig-freches Lumpazivagabundenpaar Bardolf und Pistol, *Charles Kullman* als schön singender Fenton, seien schließlich noch genannt. *Hugo Leichtentritt*

KONZERTE

Klemperer gab in der Kroll-Oper sein letztes Sinfoniekonzert. Die Pessimisten haben Recht behalten: Klemperer wird auf diesen Posten

nicht zurückkehren. Die heutige Wirtschaftslage rechtfertigt, selbst wenn sie nur als Vorwand ausgenutzt wird, jeden machtpolitischen Eingriff in die Entwicklung künstlerischer Kultur. Die Kunst soll zu ihrer Spaßmacherrolle zurückkehren, allenfalls in gewohnter Kadenzierung den trägen Geist auflockern. Eine Berücksichtigung der Moderne im Ausmaß eines Provinztheaters wird »als zu experimentell« bezeichnet. Hier scheint man auf den Kern der Angelegenheit zu stoßen. Als Antwort darauf wies Klemperer in seinem letzten Sinfoniekonzert noch einmal auf die zwiefache Mission des Gegenwartsdirigenten hin: der neuen Kunst Raum zu geben, ihre Eigenart erkennen zu lassen, an *Hindemiths erstaufgeführtem Klavierkonzert*, für das Überlieferte eine stilgemäße Darstellung zu finden, an *Beethovens Neunter*.

Das Klavierkonzert bringt Spielmusik im großen Sinne, in weitgespannten Flächen, doch ohne sonderlich tektonischen Ehrgeiz. Durch das Weglassen der Streicher tritt das Soloinstrument stärker als sonst in den Vordergrund. Die begleitende Blechmusik wird durch Harfenklang aufgelockert, zusammen ein durchaus gelungenes Experiment. Ein leichtes, fast Mozartsches Fließen ist bei aller Kompliziertheit der Rhythmen charakteristisch. Allerdings gehört ein Solist von dem Ausmaß *Giesekings* dazu, die an sich schwierige Solopartie derart zu meistern, daß dieses leichte Fließen vorgetäuscht wird. Wer Freude am Urmusikantischen haben kann, an der Vitalität des Melos, am Gegeneinander im Schwunge der Linien, der kam in diesem Gemeinschaftsmusizieren Klemperers und Giesekings auf seine Kosten. Die zweite Programmhälfte. Wer Beethovens Missa solemnis unter Klemperer gehört hat, wird sich leicht vorstellen können, wie er die Neunte interpretierte. Doch der straffe Zug hätte sich noch organischer ausgewirkt, hätte Klemperer neben der großen Reihe der Aufgipfelungen auch die mehr in der Ebene liegenden Partien mit einbezogen. Das Lied an die Freude wurde vom *Philharmonischen Chor* und den Solisten *Käte Heidersbach*, *Anna Lipin*, *Charles Kullmann* und *Matthieu Ahlersmeyer* gesungen.

Georg Schumann hatte seiner Sing-Akademie zwei neue Werke einstudiert: des Ostpreußen *Otto Besch* Adventskantate und *Kaminskis* Neubearbeitung seines 69. Psalms. Auf Grund geschickt aneinandergereihter Bibelstellen schildert Besch die Not und Verzweiflung eines unterdrückten Volkes, das sich mit einem kommenden Advent tröstet. Viel fruchtbare Arbeit steckt darin, Polyphonie im Regerstil, zuweilen in allzu breiter Fläche oder in unnatürlich aufschießender Ekstase. Doch wunderbar gelungen ist der Chor mit dem Baritonsolo *(Hermann Schey)* und der Schlußchor mit dem Sopransolo *(Mia Neusitzer-Thoenissen)*. Diese beiden Chöre sind Glanzstücke der Erfindung und Verarbeitung, trotzdem hier und da Brahms und Reger anklingen. Ganz eigenartig ist jene Stelle im Finalchor, wo sich an den ekstatischen Halleluja-Rufen des hohen Solosoprans der Chor entzündet, worauf beide und das gesamte Orchester in höchster Kraft und Selbständigkeit bis zum großen Schluß gegeneinanderstehen. Das ist von machtvoller Wirkung und ganz groß gekonnt. Auch Kaminski hat das Schwergewicht seines Psalms in der Neubearbeitung in den Finalchor gelegt. Doch die übrigen Partien, namentlich das Tenorsolo *(Anton Maria Topitz)*, stehen erfinderisch weit dahinter zurück.

Das letzte Kammerkonzert *Michael Taubes* bewies das gleiche Geschick in der Programmaufstellung (alte und neue Kunst im beziehungsreichen Nebeneinander), wie die vorausgegangenen, wurde vom Kammerchor und Kammerorchester mit der gleichen stilistischen Zuverlässigkeit durchgeführt und hatte wie immer zahlreiche Hörer angelockt. Auf eine reizend kurzweilige Sinfonie von Johann Christoph Bach das Es-dur-Klavierkonzert Mozarts folgen zu lassen, das von *Dorothea Braus* leider nicht im Sinne Mozarts gespielt wurde, ergab überraschend ohrenfällige Zusammenhänge. Der Übergang von der Klassik zur Anbahnung einer Neuklassik in *Erich-Walter Sternbergs* »*Inferno*« machte sich mühelos, trotzdem die subjektiven Momente in diesem Zyklus für sechs- bis neunstimmigen a cappella-Chor, hier und da durch Schlagzeugtupfen wirkungsvoller gemacht, vorherrschen. Es war übrigens seine Uraufführung, ein Lied vom Tode, vom Sterbenmüssen, eine ergreifende, schwere Klage und noch schwerere Anklage. Der objektive Kontrast des Kehrreims »Ach, es ist so dunkel in des Todes Kammer« ist das gelungenste Stück des Ganzen.

Auch der letzte Abend des *Buschquartetts* ist gewesen. Was im einzelnen darüber zu sagen wäre, wäre nur Wiederholung. Auffallend war im dritten Satz des c-moll-Quartetts von Brahms die lyrisch weichliche Haltung auf Kosten des Tempos und der Rhythmik.

Für Berlin völlig neu war das *Belgische Klavier-Quartett*, das aus den Herren *Marcel Maas*, Klavier, *Georges Lykondi*, Violine, *Charles Foidart*, Bratsche, und *Joseph Wetzels*, Cello, besteht, und das sich hier mit zwei Konzertabenden einführte. Musikantisch führend war im Brahmsquartett der feinsinnige Pianist, im oberflächlichen Geplauder der Suite von Tansman der Geiger. Die Novität des zweiten Abends war ein Werk von *Charles Houdret*, eine schwach erfundene, stark psychologisierende Programm-Musik auf Grund eines Ausschnittes aus den Memoiren Dostojewskijs. Vorstellungen haben dem Komponisten vorgeschwebt, die offenbar in die Musik nicht hineingekommen sind oder nicht hineinkommen konnten; sonst wäre der Zwiespalt zwischen den schicksalsschweren Dostojewskij-Worten und der durch sie aufgeregten Musik nicht so unwahrscheinlich groß gewesen. Nirgends schließt es sich zu irgendeiner charakteristischen Situation zusammen. Als Ganzes jedenfalls kein Opus, von dem aus man auf die letzte Musikentwicklung in Belgien verbindliche Schlüsse ziehen dürfte. — Ebenfalls eine Neuerscheinung für Berlin war der Bariton *Robert Steel*, mit Starallüren, routiniert, bewußt schwärmerisch und mit Angabe einer Vergangenheit an der Civic Opera in Chicago, am Teatro San Carlo in Neapel und am Wiesbadener Staatstheater. Die Stimme ist als Material wertvoll, in der Höhe ausgesprochen tenoral und doch nicht mühelos, weshalb Lieder oder Arien mit großem dramatischen Akzent im Programm selten waren. Lieder, die vorwiegend mit der mezza voce zu bestreiten sind, trugen dem Sänger mit Recht den stärksten Beifall ein.

Otto Steinhagen

Orchester und Solisten

Nun sind auch die letzten der großen Abonnementskonzerte vorüber, in ihrem Gefolge die Nachzügler unter den Solistenabenden. In Abwesenheit der Berliner Philharmoniker mußte sich Dr. *Unger* beim letzten Konzert der Gesellschaft der Musikfreunde mit einem Orchester arbeitsloser Musiker begnügen, das schon vorher unter anderen Dirigenten mehr oder weniger passabel abgeschnitten hatte. Das künstlerische Gesamtergebnis war für Unger jedenfalls sehr ehrenvoll: ein mit der Eroica, dem Violinkonzert und der dritten »Leonoren«-Ouvertüre bestelltes Beethoven-Programm konnte sich wirklich hören lassen. Die Sololeistung von *Adolf Busch* aber gehörte zu den stärksten künstlerischen Beethoven-Interpretationen der ganzen Saison.

Mit dem Berliner Sinfonieorchester absolvierte *Nikolai van der Pals* das sechste und letzte Bechstein-Stipendienkonzert. Der bereits vorher mit demselben Orchester in skandinavischer Musik ungleich vorteilhafter hervorgetretene Dirigent blieb leider dem Bach-Teil des Programms jede höhere Plastik und Reife schuldig. Indessen spielte dabei *Egon Petri* mit blendender Pianistik den Solopart des d-moll-Konzertes (nachher Liszts »Totentanz«), und man blieb doch gefesselt. — Ein Sonderkonzert der Finnländerin *Anja Ignatius* mit dem Sinfonieorchester dirigierte der sichtlich an sich arbeitende und in Berlin bereits bestens akkredierte Dr. *Thierfelder*. Die junge Geigerin bestand u. a. mit dem Brahms-Konzert überraschend gut, sowohl in der überlegenen Gestaltung des Violinistischen, wie in der kraftvoll musikalischen Bewältigung der Aufgabe.

Liebhaberkonzerte führt man gewöhnlich in einem Fachblatt nicht dicht unter die kritische Lupe, weil es sich selten lohnt. Aber der Berliner Sinfonie-Verein hat im vergangenen Winter unter der Leitung von *Inatz Waghalter* einen zum künstlerischen Niveau führenden Aufstieg zu verzeichnen gehabt, und diese Vereinigung darf somit berechtigterweise konzertierenden Künstlern und podiumreifen Studierenden die Gelegenheit zum Einspielen und solistischen Auftreten anbieten. Im letzten Konzert gab es außer einer Tschaikowskij-Sinfonie und dem Gernsheimschen Vorspiel »Zu einem Drama« noch das gut vorbereitete Violinkonzert von Brahms, gespielt von dem kultivierten, im Ton allerdings nicht überragend großen Geiger *Anatol Knorre*.

*

Der Chor der Singakademie führte in seinem letzten Konzert ein paar neue Werke von künstlerischem Gewicht im Programm, und *Georg Schumann* brachte sie mit dem gutdisziplinierten Chor, den Philharmonikern und namhaften Solisten (Neusitzer-Thoenissen, Elshorst, Topitz, Schey) zur wirksamen Ausbreitung ihres vokalen Gefüges. Die »Adventskantate« von *Otto Besch*, seit dem vorjährigen Tonkünstlerfest in Königsberg der Fachwelt bekannt, erzielte auch hier eine über freundliche Beachtung hinausgehende Wirkung, namentlich mit den stark konzipierten Sologesängen der Sopran- und Baritonstimme. Den eigenen Chorstil wird der noch von

Brahms abhängige junge Komponist noch schärfer herauszuarbeiten haben. Als zweite Novität hörte man die Neubearbeitung des 69. Psalms von *Heinrich Kaminski*, für gemischten Chor, Knabenchor, Tenorsolo und Orchester. An dem zweifellos von tiefem, religiösem Geiste getragenen Werk imponierte vor allem die ins Große und Erhabene strebende Satzart, die dem Vorwurf aufbauend sehr gerecht wird, in der eigentlichen Eingebung allerdings nicht immer unmittelbar, sondern oft auch als komponierte Philosophie wirkt. Den faßbarsten, auch im Orchesterteil farbigsten Eindruck erhielt man zuletzt in der auf den Choral »Wachet auf, ruft uns die Stimme« mächtig aufgetürmten Schlußsteigerung. Als Vervollständigung dieses immerhin anregenden Programms diente Mendelssohns »Walpurgisnacht«.

Klavier und Gesang

Klavier- und Liederabende, bei denen ja der individualistische Selbstzweck am stärksten im Vordergrunde steht, werden unter der künftigen Entwicklung des Konzertlebens wahrscheinlich am meisten einbüßen. Noch stehen sie zwar zahlenmäßig obenan, selbst am Ausgange der Saison. Im Fazit ergibt sich aber nicht viel Positives. *Claudio Arrau* muß genannt werden, der durch ernste Arbeit an sich immer mehr aus der geistigen Enge des Virtuosentums hinausgelangt und nun schon zu Beethoven und Schumann spürbare Fühlung gewinnt. *Robert O'Connor*, ein für lyrische Kleinformen scheinbar geeignetes Talent, verdarb durch Nervosität etwas den positiven Gesamteindruck seines Könnens. Drei junge Pianistinnen: schwer etwas Definitives über ihre zweifellos schönen Anlagen zu sagen. *Agathe von Tiedemann* musiziert aus feinen inneren Musikbeziehungen heraus, die aber noch nicht ganz ausreichen für autoritative Formgebung. *Rachelle Shubow* weiß einstweilen nur mit Sachen etwas anzufangen, die sie mit ihrem lebendig sich äußernden Spieltrieb erfassen kann. Bei der jungen Wienerin *Poldi Mildner*, die in Berlin schon im Vorjahre Interesse erregte, darf man mit einiger Sicherheit die Prognose auf eine künftige Größe stellen, wenn sie vor der kommerziellen Ausnutzung ihrer ungewöhnlichen Gaben bewahrt bleibt.

Etwas Vokales zum Dessert. Den stimmbegabten Bassisten *Oskar Laßner* hörte ich an einem argbesetzten Abend nur mit zwei Mussorgskij-Gesängen, die sehr charakteristisch und technisch gekonnt herauskamen. Die Altistin *Gertrude Wieder* erfreute mehr durch Qualitäten ihrer Vortragsgestaltung als mit überraschenden stimmlichen Reizen. In einer Gruppe geistlicher Gesänge wirkte sie besonders stark. Mit alten deutschen Meistern begann die Sopranistin *Rigmor van den Bergh* ihr Programm und wußte sie mit feiner Anmut und tonlicher Beweglichkeit auszuführen

Karl Westermeyer

OPER

BREMEN: Die leidige Tatsache, daß unsere Oper im Stadttheater noch immer mit dem Schauspiel zusammengekoppelt ist, zwingt unsere sonst tatendurstige Intendanz vorwiegend zur Pflege der überlieferten guten Operntradition und, der Kasse wegen, zur Operette. In Neuinszenierungen hat der Intendant *Willy Becker* zum Teil wirklich Bedeutendes geleistet. Zuletzt kam der textlich gereinigte und musikalisch (Kapellmeister Herm. Adler) bis ins kleinste Detail neu polierte, von der Koloratursängerin *Sinaida Lissitschkina* als Rosine und von *Heinrich Percy* als Figaro vortrefflich gesungene Barbier von Sevilla heraus. Ähnlich gut schlugen die Neuinszenierungen des Don Juan, des Tannhäuser und zuletzt die des Rosenkavalier ein. Dagegen ist es unmöglich, sich auch noch für die schwierigen modernen Opernexperimente (Berg, Hindemith, Weill, Wellesz usw.) einzusetzen. Man mußte schon dankbar sein, wenn die hiesige Ortsgruppe der »*Gedok*« (Gesellschaft der deutsch-österreichischen Künstlerinnen und Kunstfreundinnen) in zwei Matineen *Strawinskijs* »Geschichte vom Soldaten« und *Hindemiths* Dämon-Ballett (mit Edith von Schrenk und Terpis) zur Aufführung brachten. So ist die abwartende, rückschauende Taktik der Intendanz vorerst die einzig mögliche.

Gerhard Hellmers

HAMBURG: Der Versuch, *Puccinis* »Mädchen aus dem goldenen Westen« in einer Neueinstudierung für den Spielplan wieder zu gewinnen, erwies sich als trügerische Hoffnung. Man möchte fast sagen, merkwürdigerweise, denn die Wildwest-Handlung dieser Oper, ihre mit starken und robusten Effekten arbeitende Kinodramatik müßte für ein Publikum, das heute gröbere Nerven ins Theater mitbringt, in seinem amerikanisierten Zuschnitt eigentlich neuen aktuellen Reiz aus-

strömen können. Der Grund muß also tiefer liegen: neben einigen Unwägbarkeiten, vielleicht bereits in Schwächen des dramaturgischen (also nicht bloß dramatischen) Aufbaus, in einer mangelnden Angriffskraft der Musik, die trotz mancher echt puccinihafter Einfälle den Stoff weder im Opernmäßigen, noch in der Erfindung so wie die vorhergegangenen Meisterwerke bezwingt. Die Aufführung leitete *Carl Gotthardt*, der kurze Zeit danach sein 25 jähriges Dirigenten-Jubiläum am Hamburger Stadttheater unter Beweisen lebhafter Sympathie und Wertschätzung feiern konnte; eine Festaufführung des »Wildschütz« gab Gelegenheit, den Jubilar nach Gebühr zu ehren, der neben Pollak und Wolff mit dem Spezialgebiet der heiteren Oper wie überhaupt der Spieloper, aber auch mitunter als Stellvertreter zu größeren Aufgaben dem Stadttheater als erfahrener Dirigent von sicherer Operntechnik treue Dienste geleistet hat. In letzter Stunde wird gemeldet, daß Egon Pollak, der sich ganz seinen amerikanischen Verpflichtungen widmen will, aus dem Verband des Stadttheaters ausscheidet; an seine Stelle wurde *Karl Böhm* (Darmstadt) berufen. *Max Broesike-Schoen*

KASSEL: *Bizets* »*Perlenfischer*« wurde im September gegeben. Das bedeutende Werk, das auf den Carmenkomponisten deutlich hinweist, wird wohl kaum die Liebe des breiteren Publikums erwerben, aber für die Kreise der Musikfreunde war es doch wertvoll, mit ihm bekannt zu werden. *Maurice de Abravanel* hatte sich des Temperaments dieser Musik gut angenommen, so daß eine stimmungsvolle Ausdeutung der Partitur in der Hauptsache gelungen war. Auf wenige kraftvolle Farbenklänge und auf plastische Durchbildung des Raumes hatte der neue Bühnenbildner Lothar Schenck von Trapp die szenischen Werte der Oper gestellt. Unter der Leitung von *Franz Wilhelm Reuß* am Dirigentenpult und dem Regisseur Hanns Friderici kam im Oktober eine *Salome*-Aufführung zustande, die in ihrer Gesamtheit sehr anerkannt werden muß. — Wenn das Regime des Intendanten Berg-Ehlert darauf gerichtet ist, Werke zu Worte kommen zu lassen, die früher auf Beachtung Anspruch gehabt hätten, dann ist dies gewiß erfreulich. Ob man nun gerade mit *Rezniceks* »Ritter Blaubart« ein nobile officium zu erfüllen gehabt hat, erscheint heute mehr als zweifelhaft. An die Aufführung war man sehr verständig herangegangen, Abravanel ließ das exaltierte Orchester voll aussprudeln. Von den verschiedenen Neueinstudierungen ist »*Das Rheingold*« zu erwähnen. Die Regie von Hanns Friderici und das Bühnenbild Schenck von Trapps hatten organisch ineinandergewirkt, um der stilistischen Wandlung gerecht zu werden, die uns im Aufführungsstil der Wagnerdramen vom starren Konservativismus aus dem Ende des vorigen Jahrhunderts scheidet, der heute vielfach noch nicht überwunden ist. Die Rheintöchter waren nicht mehr in die auf- und niederschaukelnden Apparate von ehemals geschnürt, sondern sie wurden durch Tänzerinnen in freier rhythmischer Bewegung dargestellt. Ein anderer Regieversuch des Oberregisseurs des Schauspiels, Jakob Geis, mit *Mozarts* »*Cosi fan tutte*« muß abgelehnt werden. Geis' allzu kühne Experimente sind nicht immer stichhaltig. An sich ist sein Versuch nicht neu. Man hat auch Shakespearesche Tragödien und Lustspiele im modernen Gewand gespielt und kürzlich, ich glaube in Stockholm, in der »Widerspenstigen« das Motorrad eingeführt. Bei Geis erschienen modisch gekleidete Damen, ein ältlicher Roué mit grauem Gehrock und Zylinder und zwei Marine-Offiziere von 1931. Als Raum: das »sachliche« Gestänge einer Hotelterrasse. *Christian Burger*

KÖLN: Die Kölner Oper, deren Etat um fast eine halbe Million gekürzt wurde (auf 1 550 000 Mark für Oper und Schauspiel, deren Verhältnis etwa 6:1 ist), kann vorläufig auf ein Jahr in die Zukunft sehen, weiter nicht. Der Versuch, auch nur zu einer Handreichung mit der Düsseldorfer Oper zu kommen, hat aus Prestigegründen keine Gegenliebe gefunden. Indes Intendant Hofmüller in Buenos Aires weilt, um die Stagione-Wirtschaft des Colon-Theaters abzubauen und die Oper dort künstlerisch zu erneuern, hat *Eugen Szenkar* hier seine Vertretung übernommen. Für neue Ausstattungen ist kein Geld mehr zur Verfügung. Zuletzt hatten wir in der liebevollen, etwas eindeutschenden Milieuschilderung der Bühnenbilder Löfflers eine Auffrischung von *Gounods Margarete*, die auch Kapellmeister *Zaun* und der Spielleiter Hezel zu entkitschen versuchten, *Nicolais Lustige Weiber*, die Hans Strohbach mit parodierender Tendenz, aber nicht völlig stilrein der Commedia dell'Arte annäherte, ohne ganz die deutsche Romantik ausschalten zu können. Danach das lyrisch-phantastische

Spiel »*Die Vögel*« von *Braunfels*, das schon vor einem Jahrzehnt hier aufgeführt wurde, unter der musikalisch gediegenen Leitung von *Jalowetz*, mit köstlichen Figurinen Strohbachs. Die *Götterdämmerung*, mit der sich Hofmüller für diesen Sommer verabschiedete, war besonders durch *Pistor* (Siegfried), *Henny Trundt* (Brünnhilde) und *Weber* (Hagen) hervorragend besetzt. Ein Ensemble der *Pariser Opéra Comique* brachte *Carmen* in der Urform als Dialog-Oper nach Köln, in einer schauspielerisch leichten und eleganten Darstellung, während gesanglich nur die Carmen der Mezzosopranistin *Jane Bourguignon* hervorragte. Die Opernschule der Musikhochschule erfreute durch eine musikalisch und szenisch gelungene Aufführung von *Bittners* Singspiel »*Das höllisch Gold.*« *W. Jacobs*

MAGDEBURG: Nach der Wiener Staatsoper brachte das *Magdeburger Stadttheater* als erste Bühne in Deutschland *Mozarts* opera seria »Idomeneo« in der Neubearbeitung von *Richard Strauß* und *Lothar Wallerstein* zur Aufführung. Der Erfolg dieser Aufführung setzte die Bearbeitung von Strauß, die in Wien infolge manierierter Inszenierung nur einen Achtungserfolg erringen konnte, in ein neues Licht. Der musikalischen Leitung *Walter Becks* gelang es, die Synthese zwischen Mozart und Strauß herzustellen, er gab der Aufführung die einheitliche, überzeugende Linie, die große und hinreißende geistige Spannung und Steigerung. Die Regie des Generalintendanten *Neudegg* brachte in strengen archaisierenden Bewegungsformen, in großartigem Aufbau der herrlichen Ensembles den lyrisch heroischen Grundton des Werkes zu eindringlichster Wirkung; die sehr stilsichere Choreographie *(Alice Zickler)* und die prächtigen Bühnenbilder *(Hugo Schmitt)* sowie die ausgezeichneten Leistungen der Solisten, mit Kurt Rodeck, Armella Kleinke, Maria Auerbach und Franzi v. Dobay an der Spitze, hatten entsprechenden Anteil an dem großen Erfolg, der für Magdeburger Verhältnisse beispiellos sein dürfte. Unser Theater hat mit dieser Aufführung eine für die ganze Provinz repräsentative Tat vollbracht.

L. E. Reindl

MANNHEIM: *Joseph Rosenstock* hat nach der Erstaufführung der Janacekschen Musiktragödie »Aus einem Totenhaus« wiederum einem Vertreter des Pessimismus im musikalischen Drama, dem ebenfalls noch jungen *Karol Rathaus* mit seiner Oper »*Fremde Erde*« das Wort gegeben. Man hatte schon aus Berlin gehört, daß man dort mit dem nicht ohne Effekt, aber doch recht kitschig gemachten Textbuch und mit der wenig persönliche Note verratenden Musik nicht begeistert gewesen ist. Wir haben uns rechte Mühe gegeben, möglichst viel Verheißungsvolles aus den Notenköpfen des jungen Rumänen herauszulesen. Allein über den notorischen Mangel an melodischer Triebkraft, über das Fehlen irgendeiner Art von folkloristischer Beeinflussung, ja selbst jeglicher feinerer Koloristik in dem Rathausschen Orchester kommen wir nicht hinweg. Und wie schreibt dieser doch gewiß nicht unbegabte Musiker für die menschliche Stimme, wie schreibt er, besser gesagt, *gegen* diese!
Ernst Cremer hatte unterdessen Ermanno Wolf-Ferraris »Neugierige Frauen« aus dem Musikalienarchiv geholt und diese moderne Belebung der alten opera buffa und der noch älteren comedia dell arte in einer hübsch abgetönten Neustudierung hörgerecht gemacht. Man merkte ja heute mehr wie damals, als das Werkchen neu war (es war so um 1903 herum), wie gemacht, wie gebosselt alles in dieser Sache ist. Kunstgewerbliche Arbeit exquisiten Ranges, aber keine Inspiration aus himmlischen Höhen. Und peinlich sauber, blitzblank wurde das Opernwerk vor die Hörer und Beschauer hingestellt.
Nach einer Periode der Wagner-Fremdheit, die unser Opernleben in den letzten Jahren charakterisierte, hat man sich jetzt wieder zu einer einigermaßen regelmäßigeren Pflege des Schaffens des großen Meisters entschlossen. Neben den *Meistersingern*, die periodisch wiederkehren, hat man *Tristan und Isolde* neustudiert herausgebracht und sich des *Parsifal* für die Osterfeiertage versichert. Das Interessante ist, daß die Generation, die einstens für Wagner erglühte, das Theater kaum mehr besucht (aus wirtschaftlichen Gründen wohl hauptsächlich) und daß die neue Generation für Wagner noch nicht wieder die nötige Inklination gefunden hat.

Wilhelm Bopp

PARIS: In der Opéra comique ist die Neueinstudierung von *Glucks* Iphigenie auf Tauris bemerkenswert. Was uns hier überrascht und fesselt, ist die musikalische Seite der Oper. Der Text hingegen scheint in dieser Fassung hinreichend gealtert. Unseren Großvätern hat's gemundet, wir können uns nicht mehr daran berauschen.

Otto Ludwig Fugmann

PHILADELPHIA: Die amerikanische Erstaufführung von *Alban Bergs* »*Wozzeck*« war in doppeltem Sinne eines der wichtigsten Ereignisse der diesjährigen Musiksaison. Hatte doch das amerikanische Publikum sein Verständnis zum erstenmal einem Werk gegenüber zu bekunden, das in konsequentester Anwendung neuer Kunstmittel die bedeutendsten Anforderungen an Interpreten und Aufnehmende stellt. Die Tatsache, daß Amerikas populärster Dirigent, *Leopold Stokowski*, mit der Leitung sich zum erstenmal in umfassender Weise der Opernbühne zuwandte, trug ebenfalls viel dazu bei, das Interesse an der Premiere zu erhöhen, zu der sich die Hörer aus allen Teilen der Vereinigten Staaten von New York aus in Sonderzügen begaben. Die Aufführung stand auf bedeutender, allerdings nicht überall gleichmäßig gewahrter Höhe. Unter den Darstellern bot Anne Roselle als Marie eine überragende Leistung. Zu loben waren auch Bruno Korell als Hauptmann, Ivan Steschenko als Doktor und Gabriel Leonoff als Tambourmajor. Leider wurde Ivan Ivantzoff der erschütternden Tragik der Titelrolle nur höchst unvollkommen gerecht. Die Regieführung Wilhelm Wymetals jr. und die Dekorationen von R. E. Jones waren im allgemeinen recht wirkungsvoll, der tiefe Eindruck, den das Werk hinterließ, wurde aber vor allem von seinen bedeutenden Eigenqualitäten und durch die intensive Probearbeit Stokowskis erzielt, der mit der Einstudierung des »Wozzeck« eine in Amerika bisher noch nicht bekannte Höchstleistung intensiver künstlerischer Arbeit vollbrachte.
Der Erfolg der Aufführung war bei Publikum und Presse ein ganz ungewöhnlich großer. Die deutsche Musik hat mit der amerikanischen Erstaufführung von Bergs gewaltigem Opernwerk einen hoffentlich folgereichen Triumph gefeiert. *Erich Simon*

PRAG: Die theaterpolitische Situation ist von der gesamten europäischen nicht verschieden. Die merkwürdige Zusammensetzung der deutschen Bevölkerung, der die Unterschicht fehlt, hat durch die mehrjährige finanzielle Zwangslage ausnahmslos sehr hohe Eintrittspreise heraufbeschworen, die heute von einem materiell entkräfteten Mittelstand nicht mehr bezahlt werden können. Daher die leeren Häuser auf deutscher Seite. Das tschechische Nationaltheater ist seit jeher demokratischer. Das Entree ist ganz niedrig, das Theater meist ausverkauft, bei den glänzenden Gagen und kostbaren Inszenierungen ist auch hier das Defizit kein Geringes. Der Spielplan bei den Deutschen ist der Tendenz nach den reichsdeutschen Theatern nachgebildet. Allerdings *fehlt* der Persönlichkeitszug, *fehlt* jegliche Ambition. Bei diesem sehr diskutablen Ensemble ließe sich eine vielseitigere Ausnützung, ein bedeutenderes Niveau erzielen. Zwei Registrierungen mögen genügen: Im Deutschen Theater die 1930/31 üblichen Ausgrabungen: *Angelina*, *Simone Boccanegra* und *Robinsonade*, als Erstaufführungen *Gurlitt's* »*Soldaten*« und die beiden Einakter »*Spiel oder Ernst?*« und »*Lord Spleen*«; dazu kommt mit glanzvollen neuen Bühnenbildern von Pirchan: *Die Zauberflöte*. — Die Tschechen haben nebst einem *Novakzyklus*, der zum 60. Geburtstag des Komponisten in Szene ging, und einer Gesamtaufführung der Bühnenwerke von Fibich, *Janaceks* »Aus einem Totenhaus«, von *Brand* den »Maschinist Hopkins« und *Liliens* »Beatrice«, ein ziemlich äußerliches effektsicheres Werk, herausgebracht. *Erich Steinhard*

STUTTGART: Die *Ägyptische Helena* von *Richard Strauß* hat spät ihren Einzug im *Landestheater* gehalten, denn versprochen war sie uns schon lange. Ist die Zeit auch vorbei, da die Erstaufführung einer Straußschen Oper zur Sensation wurde, so sind wir doch — zu unserem Besten — noch lange nicht da angelangt, über einen neuen Strauß gleich zur Tagesordnung überzugehen. Dazu ist die Helena-Musik zu fein, um nicht zu sagen zu kostbar, wennschon Vieles an ihr erinnerungweckend ist und man keinen eigenen Stil feststellen kann. Einem Haupterfordernis bei Strauß, daß hoher Leistungen fähige Sangeskräfte zur Verfügung stehen, wurde Genüge getan. Man sah Frau *Rösler-Keuschnigg* als *Helena*, *Margarete Teschemacher* als *Aithra* und hörte *Rudolf Ritter* als *Menelas*. Der reiche Inhalt der Partitur wurde durch *Carl Leonhardt* zutage gefördert. *Harry Stangenbergs* Spielleitung verdient das Lob, daß sie dem phantastischen Charakter der Oper folgte, ohne sich in den Mitteln zu verrechnen. — Die *Opernschule* der *Württembergischen Hochschule für Musik* trat mit *Kurt Weills* »*Jasager*« an die Öffentlichkeit. Die dem Stoffe innewohnende Kraft wurde stark fühlbar, auch empfand man die Musik als eng zugehörig zu dem knapp gefaßten, jeden Gefühlsaufwand streng vermeidenden Text. *Carl Wendling* und *Fritz Windgassen* hatten die

Vorbereitung übernommen, beide sahen ihre Mühe reichlich belohnt. — Sicherstes Vertrautsein mit der Technik und dem Wesen neuer, zumeist ausländischer Klaviermusik vereint die Pianistin *Marika Papajoannou* aus Athen. Solche Kunst läßt man sich gerne gefallen, aus dem Spiel dringen Kräfte, und das Hören wird zu aktivem Miterleben.

A. Eisenmann

WIESBADEN: Dem Kitsch der Operette von heutzutage, die aus Kassengründen nicht ganz unberücksichtigt bleiben konnte, wurden Spitzenleistungen des klassischen leichten Genres in repräsentativer Opernbesetzung gegenübergestellt: *Zigeunerbaron, Fledermaus, Si j'étais roi* und *Die Schöne Helena.* Namentlich die letztere, in der kaiserlichen Zeit hier verpönt und zum erstenmal — von *Richard Tanner* dirigiert — in der Wiesbadener Staatsoper erscheinend, rechtfertigte die Erwartungen, die man auf Grund der besonderen Vertrautheit *Paul Bekkers* mit dem Oeuvre Offenbachs hegen durfte: Seine mit amüsanten Regieeinfällen durchsetzte Inszenierung bewies Geist und Elan. Die Titelrolle lag *Grete Reinhard* insbesondere als Darstellerin überraschend gut, ausgezeichnet agierten *Lilly Sedina (Orest)* und *Gottlieb Zeithammer (Calchas).* — Auf erfreulichem Niveau stand die Erstaufführung der *»Macht des Schicksals«*, zu deren Erfolg neben bemerkenswerten Einzelleistungen *(Gabriele Englerth, Adolf Harbich, Eyvind Laholm, Heinrich Hölzlin, Gottlieb Zeithammer)* die Klangschönheit der Chöre und des Orchesters *(Erich Böhlke)* wesentlich beitrug.

Emil Höchster

KONZERT

BOCHUM: *Reichwein* hob zwei größere Orchesterwerke aus der Taufe. Vorerst *Zadors* Rhapsodie, deren Partiturbild in Linien- und Farbenbindung aufs Brillant-Spielerische abzielt. Drum gewahrte das Ohr mit Interesse die denkbar variabelsten Zusammenklänge und lernte darin die meisterhafte Kompositionstechnik Zadors schätzen, das Herz jedoch ging leer aus. Als weitere Uraufführung hörte man *Friedrich Bayers* Erste Sinfonie. Die in Es-dur geschriebene Arbeit des jungen Wiener Komponisten reifte an den Stileigenheiten eines Wagner, Bruckner und Reger. Die Instrumentierungseffekte sind mit dem Willen zum Schliff teils unter großem Aufwand an Farben, teils kammermusikalisch, ausgewertet. Das Originellste wurde im Scherzo verankert, dessen zwei Trios einen Walzer mit figurierten Variationen im Ländlerstil erklingen lassen. Die von Reichwein aus dem Gedächtnis vollzogene, peinlich gewissenhafte Interpretierung diente der Sinfonie nach besten Kräften, konnte aber nur einen Achtungserfolg erstreiten. *Siegfried Wagner* widmete er in Erfüllung einer Ehrenpflicht als engerer Freund des Hauses Wagner die Aufführung des tiefempfundenen, schlichten Satzes »Glaube« aus der Oper »Der Heidenkönig«. Mit *Liszts* Dante-Sinfonie, Werken von Schubert, Schumann (Pillney), Mendelssohn (Isabella Schmitz) und Tschaikowskij (Friedrich Wührer) bestellte der Orchesterleiter das von ihm viel geliebte Feld romantischer Musik ertragreich. Kaum mehr als historisches Interesse konnte die saubere Feilung der Davidschen Bearbeitung von *Bachs »Die Kunst der Fuge«* beanspruchen. Überraschung erzielte *Strawinskijs* in artige Harmonik gekleidete Suite »Apollo musagètes« für Streichorchester. Auf chorischem Gebiet begegnete man außer Haydns Schöpfung *Pfitzners* Chorfantasie »Das dunkle Reich« und Händels »Isreal in Ägypten«. Das Christgeburtspiel von *Ludwig Weber* brachten Erich Dörlemann und Dr. Költzsch mit dem evangelischen Singkreis eindringlich zu szenischer Wiedergabe. Eine Gruppe Münsterscher Studenten weckte die mittelalterliche Passionsmusik nach Johannes von *Lechner* zu tönendem Leben. Dem Gedenken an das zehnjährige Bestehen des Kirchenoratoriums »Luther« von *A. Große-Weischede* widmete der Pauluskirchenchor (B. Schmiedeknecht) das gewissenhafte Studium der Arbeit. Die Kammerkonzerte des Treichlerquartetts bzw. der städtischen Bläservereinigung, hoben *Emil Peeters'* Quartett für Oboe und Streicher aus der Taufe. Die hart gegeneinander geführten kontrapunktischen Linien trugen den Charakter des Konstruierten, konnten aber nicht fesseln. Sehr beachtenswertes Neuland zeigte man auch mit *O. A. Köhlers* Streichquartett, *Nielsens* Bläserquintett und *Greß'* aus dem Manuskript gespielten e-moll-Klavierquintett unter Mitwirkung des Komponisten auf. *Karl Fränkles* und *Arno Schützes* Verdienst war der Einsatz hoher Energien für Regers phantasiebeschwingte a-moll-Cellosonate.

Max Voigt

BRAUNSCHWEIG: Während in vielen Städten die Zahl der Konzerte abnimmt, wurde sie hier von sechs auf acht erhöht. *Klaus Nettstraeter*, seine Vorliebe für Werke neuester Richtung niederhaltend, sicherte sich weitere Verehrer. Von den vielen Uraufführungen ist nur das Violinkonzert unsers Kapellmeisters *Willy Czernik* lebensfähig. Von den Solisten wurden *Piatigorsky*, *Fr. Hanke* und *G. Kulenkampff* am meisten ausgezeichnet. Zum Besten der von Berlioz aus Dankbarkeit für die vollendete Wiedergabe seiner Werke begründeten Witwen- und Waisenkasse des Orchesters hatten sich Solisten der Oper und Klaus Nettstraeters Philharmonischer Chor dem »Stabat mater« von Peter Cornelius zur Verfügung gestellt. In den Kammerspielen richtete der Intendant *Himmighoffen* »Deutsche Musikabende« ein. In dem letzten Haydn gewidmeten hatte er die kleine Bühne in ein Rokoko-Schmuckkästchen verwandelt. Die Abschiedssinfonie zeigte die Besetzung der Kapelle des Fürsten Esterhazy zu Eisenstadt (17 Mitglieder), versetzte also im Ton und allen Äußerlichkeiten den Hörer im Thronsaal des Schlosses in eine Zeit, in der die Musiker als Beamte spielten. Einzelne größere Vereine verpflichteten auswärtige Künstler, z. B. *K. Klingler* und *R. Rößler* (Beethovens Violin-Klaviersonaten an drei Abenden), das *Pozniak-Trio*, den Baritonisten *C. Böhm*, das *Rosé-Quartett*, *H. Marteau* u. a. Die Orgelkonzerte des Domorganisten *Walrad Guericke* waren gut besucht. *Ernst Stier*

BREMEN: Auch in der zweiten Hälfte der Konzertsaison herrschte frisches Leben, manche interessante Neuheit wurde aufgeführt. Von einer Konzertkrise kann hier nicht die Rede sein. In den Philharmonischen Konzerten dirigierte *Siegmund von Hausegger* als Gast und Romantiker lebendig und abgeklärt Schuberts C-dur-Sinfonie, Strauß' Eulenspiegel und das durch Hubermans Dämonie wie in Feuer getauchte und neugestählte Violinkonzert von Mendelssohn. In einem Sonderkonzert elektrisierte *Furtwängler* unser sonst so reserviertes Publikum und riß es durch die rhythmische Wucht von Bachs 3. Brandenburgischem Konzert und durch den feurigen Schwung der Egmontouvertüre zu heller Begeisterung fort. Eine herbe, eckige, aber selbständige und ganz moderne Physiognomie zeigte die von *Wendel* hier zum erstenmal in Deutschland aufgeführte dreisätzige Sinfonie in a-moll von *Piero Coppola* (Mailänder, geb. 1888), der in Paris lebt, aber in seiner ungezügelten Kraft von der Glätte und Farbigkeit der Debussy-Schule weit entfernt ist. In *Renata Borgatti* (ebenfalls aus Mailand) lernten wir eine sich tief und ernst, dazu technisch reif in Beethovens ethisches Pathos versenkende Pianistin von Format kennen, der sicher eine bedeutende Zukunft winkt. Die Bremische Brucknergemeinde wächst erfreulich. Wendel dirigierte zweimal die 5. und Klemperer als Gast die 7. Sinfonie. — Unter den Kammermusikabenden war der interessanteste der des *Kolisch-Quartetts*, das ohne Noten das dritte Quartett von *Bartok* und die Lyrische Suite von *A. Berg* spielte und das innerlich revoltierende Publikum doch (besonders durch die Suite von Berg) zu widerstrebender Achtung zwang. Eine geistreich heroische Leistung! — Zum Karfreitag gab es die traditionellen großen Chorwerke: in der Ansgarikirche vom Philharmonischen Chor und Orchester unter Wendel die *Matthäuspassion* und im Dom unter Rich. Liesche eine Reihe moderner Kirchenchöre, darunter der von *Kurt Thomas* für achtstimmigen Doppelchor komponierte Psalm 137 und die Abendmahlsszene aus der Markuspassion. Zwei hochbedeutende Werke, die den jungen Komponisten unmittelbar in die vorderste Reihe der heutigen Chorkomponisten stellen. *Gerhard Hellmers*

DÜSSELDORF: Das *Münchener Violen-Quintett* spielte nicht nur ebenso köstliche wie seltene alte Musik, sondern entzückte auch durch die eigenartig intime Schönheit des Klanglichen. An einem Abend des *Rohlfs-Zoll-Quartetts* bewies einzig *Malipieros* »Rispetti e Strambotti«, daß das junge Italien auf kammermusikalischem Gebiet stärker zu fesseln vermöchte. Die jetzt gegründete *Gesellschaft für Neue Musik* schickte mit *Jarnach* und *Hindemith* ganz entschieden bedeutendere Kräfte ins Feld. Die Sopranistin *Anna Ibald* und das *Peter-Quartett* bewährten sich als erstklassige Interpreten zeitgenössischen Schaffens. Bei der »Musik Alt-Englands« im *Bach-Verein (Joseph Neyses)* schien als einziger heller Stern Henry Purcell. Die gleiche Vereinigung erwarb sich das Verdienst, Bachs hier mittlerweile unbekannt gewordene (!) Johannes-Passion in stilreiner Form wiederzuerwecken. Dadurch bot sich in wenigen Tagen Gelegenheit, die *beiden* großen Passions-Musiken zu hören. In feiner Durchfeilung

führte *Hans Weisbach* die hier noch nicht gehörten »Fest- und Gedenksprüche« von Brahms auf. Zwei Uraufführungen — Sinfonie von *Wolfgang von Bartels* und Sinfonietta von *Hans Ebert* — trafen sich in der Betonung des Linearen. Während erstere bei allen polyphonen Verwicklungen heiteren Grundzug wahrt, geben in letzterer zwei Saxophone den dunklen Grundklang, von dem das Werk sich dann doch zur Helligkeit durchringt. An fesselnden Solisten hörten wir *Huberman*, *Adolf Busch* und *Meta Hagedorn*.

Carl Heinzen

FREIBURG: Die durch *Balzers* erfolgreiche Dirigententätigkeit weiter gesteigerte Qualität unseres Städtischen Orchesters dokumentierte sich in den stets ausverkauften Sinfoniekonzerten und trat besonders eindringlich hervor bei den zahlreichen Erstaufführungen wie *Debussys* »La mer«, wo das klangliche, bei der Begleitung zu *Bartoks* Klavierkonzert und in *Ravels* Bolero, in deren Ausführung das rhythmische Element souverän gehandhabt war. Außerdem machte uns Balzer in überzeugender Ausarbeitung bekannt mit *E. Blochs* Concerto grosso für Streichorchester und Klavier, *H. Ungers* gut gearbeitetem Konzert für Orchester op. 61, *Kodalys* Háry János-Suite, *Heinrich Zöllners* Sinfonie Nr. 2 in F-dur für großes Orchester, *Respighis* plastischer sinfonischer Dichtung »Pini di Roma« und *Pierre Maurices* Islandfischern; *Hans Wedig* dirigierte seine im Eindruck wenig tief haftende Kleine Sinfonie op. 5 selbst. Unter den Solisten bewies *S. Goldberg* im Brahms' Violinkonzert meisterliches Können, *G. Kulenkampffs* vollendete Technik und vornehme Kantilene kam der Wirkung von *Glasunoffs* Violinkonzert und *Spohrs* Gesangsszene zugute, *Cassado* interpretierte wundervoll das *Dvoraksche* Violoncellkonzert. Außerdem hörten wir Bartók im Solopart seines schon genannten Klavierkonzerts, den ausgezeichneten Pianisten *A. Hoehn* und *Louis Graveure*, dessen Liedvortrag freilich Wünsche offen ließ. — Nimmt man dazu, was die dauernd in Blüte stehenden Konzerte der Direktion Harms diesen Winter bis Ostern uns an guter Musik vermittelten, so erhellt, daß es hier an Gelegenheit, musikalisch auf dem laufenden zu bleiben, nicht mangelt. Harms brachte einen Klavierabend der *Kwast-Hodapp*, die vortreffliche Liedersängerin *Ria Ginster*, den virtuosen Geiger *A. Spalding*, den Baritonisten *Schlusnus*, den Geiger *Szigeti*, von Kammermusikvereinigungen Budapester Trio, Buschquartett, dem wir die Wiedergabe von *Regers* op. 109 besonders danken, Klinglerquartett, den Violoncellisten *P. Grümmer* mit dem von Detlev Grümmer geführten Quartett an einem Abend alter Musik und die Cembalistin und Pianistin *Li Stadelmann*. Ein aus Mitgliedern des Städtischen Orchesters ausgewähltes, von *Balzer* geleitetes Kammerorchester bereitete mit der Wiedergabe von *Vivaldis* Konzert F-dur für drei Soloviolinen und Streichorchester und der deutschen *Uraufführung* eines Divertimento G-dur von Haydn vom Jahre 1792 einen erlesenen Genuß. — Mit Fug und Recht hatte sich der Chorverein dieses Jahr an *Bachs* h-moll-Messe gewagt. Die für Freiburg erstmalige Aufführung war von echter Bachstimmung erfüllt. *Gustav Bier* faßte Chor und Orchester in straffer Stabführung zusammen; stilgemäß fügten sich die Leistungen der Solisten ein, unter denen durch Stimmglanz und überlegene Gestaltung *H. Wesselmann* (Sopran) und *L. Richartz* (Alt) hervorragten. — In *Müller-Chappuis* aus Heidelberg lernten wir an einem eigenen Klavierabend einen gediegenen Pianisten und feinfühligen Mozartspieler kennen. Die Altistin *P. Jack* führte sich als Liedsängerin vorteilhaft ein und zeigte eine auf guter Schulung aufgebaute Vortragskunst.

Hermann Sexauer

HALLE: In den beiden letzten Philharmonischen Konzerten überwog das Interesse für die Solisten: *Maria Müller* kam, sang und siegte. Ebenso *Adolf Busch*, der Bach mehr betete als spielte. Weder Bruckners »Fünfte«, noch R. Straußens »Sinfonia domestica« hinterließen tiefere Eindrücke. Im fünften Konzerte strahlte das Berliner Philharmonische Orchester seinen Zauber aus, und die beiden Konzertmeister *Henry Holst* und *Willfried Hanke* verhalfen dem Konzert für zwei Violinen von *Karl Marx* (op. 5) zu einem nicht gering zu bewertenden Erfolge. *Georg Göhler* führte außerdem Maurice Ravels »Bolero« vor, der sich als hohles, aber doch prunkvolles Machwerk entpuppte. Franz Schuberts »Unvollendete« konnte nicht vollendeter gespielt werden, aber man vermißte doch etwas in der Ausdeutung des Seelengehaltes. Ouvertüre und Bacchanale zum »Tannhäuser« und der Kaiserwalzer von Joh. Strauß gaben dem Abend einen glanzvollen Abschluß. *Erich Band* brachte im 3. Städti-

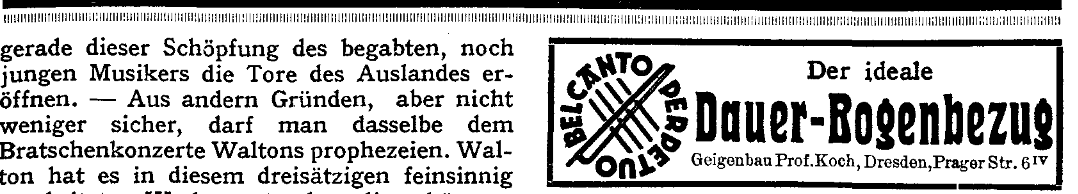
schen Konzert Mahlers »Vierte«, führte den hierorts noch unbekannten ungarischen Pianisten *Lajos Heimlich* mit fast unheimlichem Erfolg ein und machte in seinem letzten Konzerte uns mit *Paul Juons* »Episodes concertantes« bekannt, dankbaren Aufgaben für Geige, Cello und Klavier mit Orchester. Unter den drei Bewerbern um den Siegerpreis schoß *Edmund Meinhardt* am Flügel den Vogel ab, *Alexander Petschnikoff* (V.) und *Armin Liebermann* (Vc) blieben etwas zurück hinter ihrem himmelstürmenden Partner. Beethovens »Pastorale« erlebte eine beachtliche Auslegung. — Als hervorragende Tat ist die Aufführung von Händels Dettinger Tedeum durch die Robert Franz-Singakademie und den Lehrergesangverein unter der begeisternden Leitung von *Alfred Rahlwes* zu verzeichnen. — *Dusolina Giannini* mit Franz Rupp am Flügel rechtfertigte ihren Ruf als Sängerin zweier Welten. *Martin Frey*

KASSEL: Was das Konzertleben betrifft, so wird es im wesentlichen von den Veranstaltungen der Staatskapelle unter der Leitung von *Robert Laugs* und den von diesem Dirigenten geleiteten Chören getragen. Die Solistenkonzerte sind ganz selten geworden. Laugs bevorzugt die Klassiker und die bewährten neueren Komponisten, Experimente mit neuester Musik werden nur selten unternommen. So hörten wir Beethoven, Reger, Bruckner, Brahms. Auch Pfitzners Chorfantasie »Das dunkle Reich« wurde aufgeführt. Eine andere Erstaufführung »Der Einsame an Gott«, eine Kantate für dramatischen Sopran, lyrischen Bariton, dreistimmigen Frauenchor, Streichorchester und Klavier von *Philippine Schick* erwies sich als ein klug und geschickt gemachtes Werk, aber von ausgesprochenem Epigonencharakter. Der Zulauffsche Madrigalchor, der neuerdings unter der Leitung des noch in Duisburg wohnenden Bruno Stürmer steht, brachte die Uraufführung von sechs Gesängen für vierstimmigen a cappella-Chor von *E. T. A. Hoffmann.* Hundertundacht Jahre nach dem Tode des Dichters sind diese Gesänge uraufgeführt worden, und zwar nach der unveröffentlichten Handschrift der Berliner Staatsbibliothek. Man hält Hoffmanns Gesänge vielfach nur für Lehrbeispiele des Theoretikers; sie haben jedoch in jedem Akkord Gewalt und Ergriffenheit, sind einfach und wahrhaft, stark und mächtig. *Christian Burger*

LONDON: Gegen die letzten Monate zeigte der vergangene ein wesentlich verändertes Bild. Zwar wiegen die Klassiker vor, aber drei bedeutende Erstaufführungen englischer Werke beweisen, daß die jüngere Generation, die seit einiger Zeit nicht zu Worte kam, emsig weiter schafft. Und noch etwas anderes bewiesen sie: daß man Individuelles, Selbst-, nicht Anempfundenes auch in einer Sprachweise ausdrücken kann, die zwar neue Bahnen nicht ablehnt, aber doch Extremen abhold ist. Weder *Vaugham Williams* mit seinem »Hiob«, noch *Arthur Bliss* mit seinen »Morgenhelden«, noch endlich *William Walton* mit seinem Konzert für Bratsche und Orchester machen es sich zur Aufgabe, Neuland zu entdecken, dennoch klingt uns aus diesen Werken Erfindungsfrische entgegen, stehen wir Neugeartetem, wenn auch nicht Neuartigem gegenüber. Bliss und Williams arbeiten mit großen Mitteln, dieser mit viel Schlagwerk, Xylophon, Saxophonsolo, wie es einem Werke, das die Geschichte Hiobs choreographisch darstellen will, geziemt, jener mit Chor und einem Rezitanten. — Leider bekamen wir Hiob nur als Konzertsuite zu hören, aber die Kunst des Komponisten ist so ausdrucksvoll, daß man unschwer die einzelnen Phasen verfolgen konnte. Da das Werk aus der Tanzform entstanden ist, spielt die Verschiedenheit der Rhythmen eine nicht weniger große Rolle als die melodische Erfindung, die sich aber so fein mit exotischem Kolorit vermischt, daß ein innerer Widerspruch, der bei dieser Behandlung des Stoffes immerhin denkbar wäre, nirgends laut wird. — Noch eigenartiger ist die Gegenüberstellung altklassischer chinesischer und anglo-amerikanischer moderner Dichtkunst in Bliss' neuestem und zweifelsohne bedeutendstem Werk. Die Töne, die musikalische Form, die Bliss für die anscheinend heterogenen Werte gefunden hat, schweißen diese zu durchaus Einheitlichem zusammen, und man wird sich bewußt, daß eben diese verschiedengearteten aus Ost und West stammenden Verse, in eine warmempfundene Tonsprache gehüllt, in ganz besonders eindrucksvoller und gemeingültiger Weise der Aufgabe dienen, die der Komponist sich gestellt hatte: die im Kriege Gefallenen aller Nationen zu ehren. Die antiphonisch behandelten Chöre, die feine Untermalung der gesprochenen Texte, die eindringliche Thematik und die intime Verbindung von Wort und Ton, selbstverständlich auch die souveräne Behandlung des Orchesters werden

gerade dieser Schöpfung des begabten, noch jungen Musikers die Tore des Auslandes eröffnen. — Aus andern Gründen, aber nicht weniger sicher, darf man dasselbe dem Bratschenkonzerte Waltons prophezeien. Walton hat es in diesem dreisätzigen feinsinnig gearbeiteten Werk verstanden, die schönsten Eigenschaften des Soloinstrumentes zu beleuchten und seinen Mängeln, der relativen Schwäche des Tones und der leicht ermüdenden Monotonie der Klangfarbe Rechnung zu tragen. So gibt sich das Konzert abgeklärt, zwar hie und da virtuos, nirgends aber versucht es eine Brillanz zu erreichen, die dem Instrument fern liegt. Der Höhepunkt des Finale, ein Meisterstück polyphoner Kunst, verlegt Walton denn auch ins Orchester, und erst nachdem dieses sich beschwichtigt, setzt die Bratsche in leisem, beruhigendem Dur mit dem Hauptthema des ersten Satzes wieder ein. — Es ist eine der schönsten Stellen eines an musikalischen Einfällen außerordentlich reichen Werkes. *L. Dunton Green*

MANNHEIM: In den Akademiekonzerten kam einmal *Joseph Rosenstock*, der einstige Kompositionsschüler von Franz Schreker, mit dem Vorspiel zu Schrekers Oper »Die Gezeichneten«. Es ist nicht zu leugnen, wie rasch heutzutage solche Sachen, die auf die Glut der Farbe, auf Expression gestellt sind, vergilben. Was vor Jahren noch als stürmische Brunst sich melden wollte, das mutet heute wie verbrauchte Phraseologie an. *Heinrich Rehkemper* gab in Pfitzners Dietrich-Erzählung aus dem »Armen Heinrich« und in Mahlerschen Gesängen mit Orchester Beweise seiner gepflegten Gesangskunst und seines gut orientierten Stilwillens. Ein anderes Mal erschien *Erich Kleiber*, trat an die Spitze des Orchesters, das einst das seinige gewesen, und gewährte mit der Mendelssohnschen Melusine-Ouvertüre, der fast unbekannten dritten, aber reizenden D-dur-Sinfonie Franz Schuberts und den Orchestersätzen aus Berlioz' Romeo und Julie-Sinfonie begeistert aufgenommene Proben geistreichen und technisch brillant geratenen Dirigententums. Das *Léner*-Quartett wartete mit einem fis-moll-Streichquartett von *Leo Weiner* auf, einer erfinderisch schwach ausgefallenen Arbeit des neuzeitlichen Ungarn, die auch durch den chromatischen Firnis, in den sie getaucht ist, nicht wesentlich interessanter wird. Das *Guarneri*-Quartett hatte sich mit *Walter Gieseking* zusammengetan, um mit ihm ein Zusammen-



spiel zu produzieren, das in Werken von Tschaikowskij und Dvorak das sublimste an Feinheit, das berauschendste an feurigem Schwung darstellte.

Mit Chorkonzerten sind wir eigentlich spärlich dran. Der Liederkranz hatte einmal von dem Schema der Männergesangvereinsvorträge sich losgelöst und mit Neuheiten von Grabner und Honegger seine fortschrittliche Gesinnung und die Güte seines Männerchors sowohl wie die Erstarkung seines noch jungen Frauenchors dokumentiert. War hier *Max Sinzheimer* der führende Mann, so hat bei der Liedertafel, der gleichlautende günstige Lebensbeweise und ähnliche aussichtsreiche Prognosen zuzusprechen sind, *Ulrich Herzog* als Chormeister mit einem Abend, der dem sympathischen *Joseph Haas* gewidmet war, unser ganzes Herz gewonnen. Chöre in reicher Auswahl, von der Motette bis zum launigsten Schelmenlied (von einem Kinderchor ganz reizend vorgetragen) zierten das Programm. In der Gesellschaft für neue Musik sang der Wiesbadener Baßbariton *Heinrich Hölzlin*, von dem dortigen Kapellmeister *Kurt Haveland* ausgezeichnet begleitet, den Liederzyklus »Ein Reisetagebuch« von *Krenek*. Die schöne warme Stimme des Sängers tat das übrige, die fesselnden Impressionen des vielgewandten Tondichters zu reizvollen Erlebnissen zu machen. In einem groß angelegten Orgel-Kompositionen-Zyklus streift *Arno Landmann* alle Zeiten, alle Nationen, die für die gewaltige Mittlerin erhabenster Klänge in Frage kommen. In einem der letzten Abende war der Vortragende bei *Max Reger* angelangt, dessen Kolossalschöpfungen für die Orgel seit je zu seinen vornehmsten Interpretationsverpflichtungen gehören. *Wilhelm Bopp*

MÜNCHEN: *Waltershausens* Gedicht mit Chören und Orchester »Alkestis« behandelt den bekannten Stoff des griechischen Mythos, in dem der kranke König Admet durch den freiwilligen Opfergang seiner Gemahlin Alkeste in den Hades mit Hilfe des Herkules gerettet wird. Ursprünglich für den Rundfunk geschrieben und in gewissem Sinne auch ganz auf Funk-Erfordernisse eingestellt (uraufgeführt am 6. Dezember 1929 durch

die Deutsche Stunde in Bayern) konnte das großzügige pathetische Werk doch auf die Dauer nicht dem Konzertsaal vorenthalten werden. In dem Jubiläums-Konzert des Bayrischen Volksverbandes erlebte es unter Leitung des Dichter-Komponisten mit *Ludwig Wüllner* als Sprecher ihre erste höchst eindrucksvolle Konzertaufführung, bei der die farbenprächtige Instrumentierung und die dramatischen Steigerungen noch wirksamer zum Ausdruck gebracht werden konnten, als dies im Rundfunk möglich war. — Ein *Gottfried Rüdinger*-Abend im Tonkünstlerverein gab in das letzte kammermusikalische Schaffen des fruchtbaren Münchner Komponisten einigen Einblick. Neben schon bekannten Werken übten besonders die thematisch prägnante »Kleine Sonate« in g-moll, die mit kühner Stimmführung entworfene Elegie für Violine und Orgel (op. 77) und die Lieder »Von Gottes- und Liebfrauenminne« eine starke Wirkung aus. — Zu den Ereignissen dieses Monats zählt das prächtig gelungene Kirchenkonzert des *Berliner Domchors* unter *Hugo Rüdels* meisterhafter Leitung. — Erwähnt sei noch, daß das neue *Münchner Sinfonie-Orchester* unter Führung seines Dirigenten *Wolfgang Brückner* sich in mehreren Darbietungen ausgezeichnet bewährt hat.

Oscar von Pander

PRAG: Die Deutschen Philharmonischen Konzerte ließen programmatisch viele Wünsche offen; außer *Hindemiths* Konzert für Viola d'amour und *Regers* hier lange nicht gehörtem Klavier-Konzert (R. Serkin) verliefen die von *Georg Szell* stilvoll interpretierten Aufführungen recht belanglos. Die Tschechen stehen mit ihrer Philharmonie in einer Krise. Der ungemein versierte und hochbegabte Leiter *Wenzel Talich* verläßt leider Prag und weilte bereits in dieser Saison meist außerhalb des Landes. Die vielen Gastdirigenten waren auch nicht imstande, die Lage zu verbessern*).

Erich Steinhard

WIESBADEN: Die Uraufführung einer »Rhapsodie für großes Orchester« von *Guido Binkau* unter *Erich Böhlke* in den Sinfoniekonzerten des Staatstheaters vermittelte die Bekanntschaft eines Vertreters der gemäßigten Moderne, der in einer Folge von Tanzweisen Rhythmus und Melodik zu einer gefälligen Talentprobe vereint. Mit seiner »Ballettsuite« (op. 36), die er selbst dirigierte, sagte *Hans Gál* nichts Wesentliches aus. Es blieb der Eindruck einer geschickten, aber billigen Nachahmung alter Tanzformen ohne persönliche Note, des Beifalls der Mehrzahl allerdings gewiß, da man in Erinnerung an Bekanntes so schön folgen kann. *Kurt von Wolfurts* »Tripelfuge für großes Orchester« von *Karl Schuricht* großzügig interpretiert, fand mit Recht großen Anklang: hier äußert sich eine kontrapunktische Begabung, die gestaltet und von Grund auf überzeugt.

Emil Höchster

*) Die Fortsetzung wird aus Raumgründen im nächsten Heft veröffentlicht. Die Schriftleitung

ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN

Wohl kein nachschaffender Künstler hat den Malern so häufig Modell gestanden wie *Joseph Joachim*. Dem vorliegenden Gedenkartikel geben wir die Nachbildungen von fünf von deutscher und englischer Meisterhand geschaffenen Darstellungen bei. — Neben den Bildnissen von *Curt Sachs* und *Eugène Ysaye*, dessen Bedeutung im kommenden Heft durch einen Nekrolog gedacht werden soll, können wir, mit Genehmigung des Prismen-Verlages in Hamburg, aus Walter Jacobs »*Leo Blech*«-Brevier, das in diesem Heft seine Würdigung erfährt, eine der Abbildungen zeigen, die eine sehr launige Szene aus dem Jahre 1910 veranschaulicht. Da die Namen der Dargestellten bezeichnet sind, erübrigt sich eine weitere Deutung des amüsanten Blattes.

Von Herrn Dr. Andreas Liesz, dem Verfasser des Aufsatzes »Debussys musikgeschichtliche Bedeutung« im Heft 7, werden wir darauf hingewiesen, daß die mit »*Debussys Grabdenkmal*« bezeichnete Abbildung im gleichen Heft nur den Entwurf zu dem Bildwerk wiedergibt. Dieser stammt von Joel und Jan Martel. Das Denkmal selbst ist bis heute nicht errichtet worden. Der wirkliche Grabstein, eine schlichte Steinplatte, einzig mit einem von Debussy erdachten D-Zeichen geschmückt, befindet sich auf dem kleinen Friedhof am Trocadero in Paris, wo der Meister eine endgültige Grabstätte fand, nachdem seine Überreste 1918 zuerst auf dem Père la Chaise beigesetzt waren.

* K R I T I K *

BÜCHER

GEORG HAREN: *Thematisches Modulieren.* Verlag: Carl Merseburger, Leipzig.

Die vorliegende Arbeit stellt unstreitig einen der interessantesten Versuche dar, den musiktheoretischen Unterricht bzw. einen besonderen Zweig der theoretischen Musiklehre bei aller sachlichen Zuverlässigkeit doch praktisch-musikalisch, ihn in der Richtung des *unmittelbaren musikalischen Erlebens* pädagogisch auszugestalten. Das Lehrbuch besteht fast nur aus *Beispielen*, aus musikalisch-*künstlerischen* Gegebenheiten, an denen erstens der Vorgang und die Wirkung der Modulation in organischem Zusammenhang aufgezeigt ist, aus Beispielen, die zweitens mitten in ihrem Verlauf ummoduliert, die also vom Schüler an geeigneter Stelle tonal abweichend hierhin oder dorthin gerichtet werden sollen. Der pädagogisch progressive Aufbau ist untadelig, die Reichhaltigkeit und Vielseitigkeit des der Klaviermusik ausschließlich entnommenen Materials sehr bemerkenswert; der Nebenzweck der Transpositionsübung springt endlich vorteilhaft hervor, so daß der Schüler in jeder Beziehung vor der Abstraktion der Nur-Theorie bewahrt bleibt und vielfache Anregungen empfängt.

Die ungemein großen praktischen Vorteile der Arbeit, nicht zuletzt ihre Eigenschaft als Spiegel der verschiedensten klavieristischen Ausdrucksformen drängen zur Empfehlung des Buches, das nur *einen* Nachteil, ein *Kompromiß* aufweist: wenn zum Beispiel die ersten vier Takte der Schumannschen Romanze aus dem »Faschingsschwank aus Wien« aus ihrer gewollten tonalen g-moll-Einfarbigkeit (zweimal IV—V—I) herausgehoben und wenn sie in der Mitte nach irgendeiner anderen Tonart geführt werden sollen, so ist der künstlerische Inhalt wesentlich verändert. Es ist die Frage, ob diese Änderung zulässig genannt werden kann, ob sie nicht besser vermieden würde durch die Basierung des pädagogischen Problems der Modulation auf die musikalische Analyse! Die Analyse wieder läßt der *Eigentätigkeit des Lernenden* weniger Raum als Harens in dieser Hinsicht vorbildliches System. Zunächst wäre von der Entscheidung solcher Fragen abzusehen; es kommt für den Pädagogen erst einmal auf die Sammlung von Erfahrungen mit Harens Prinzip an. — Gerade die pädagogische Iniative Harens erfreut unzweifelhaft; sie sollte ihren Lohn finden in weiter Verbreitung einer so schön gerundeten Arbeit!

Werner Karthaus

WALTER JACOB: *Leo Blech.* Ein Brevier mit vier Bildern und einer unveröffentlichten Komposition von Leo Blech. Prismen-Verlag, Hamburg.

Eines der hübschesten Bücher der Würdigung und Ehrung, nicht nur wegen der Persönlichkeit des Behandelten, sondern durch die Art, wie hier Liebenswürdigkeit zum festlichen Ausdruck gebracht wird. Walter Jacob nennt es treffend ein Brevier. Er ist Herausgeber und Verfasser der drei Hauptabschnitte, die Leo Blech biographisch und kunstkritisch — den Komponisten und Dirigenten — durchleuchten. Ein Mann vom Bau spricht und man folgt und vertraut ihm auch da, wo er ins Hypertrophische gleitet. Der Gefeierte nimmt danach selbst das Wort. Wie reizend er plaudert, wissen die Leser der »Musik« aus seinem »Selbstgeflüster« im Märzheft. Erfahrung und Humor beleben seine zwei Bluetten. Und nun die Schar der Ehrenden: Regisseure, Chorleiter, Orchestermusiker, Sänger, Opernkomponisten, Dirigierkollegen, Hochschulprofessoren und Intendanten. Das netteste aber ist neben vier Bildern das »*Tanzliedchen*«, das Blech hier erstmalig zum besten gibt. Faksimiliert ziert es das Büchlein durch die Sauberkeit der Schrift und den Reiz seiner köstlichen Melodik.

Wilhelm Seidel

ALFRED ZASTRAU: *Blockflöten - Stunde.* Verlag: Wilhelm Zimmermann, Leipzig.

Das ist nun schon die dritte mir in verhältnismäßig kurzem Zeitraum zugegangene Blockflötenschule, ein Beweis, wie sehr sich dieses lange Zeit völlig außer Gebrauch gekommene Instrument bei unserer Jugend wieder eingebürgert hat. Der Verfasser, der auf jahrelanges Musizieren in, mit und für Jugendgruppen zurückblicken kann und schon manches über die Blockflöte veröffentlicht hat, vermeidet in dem vorliegenden Werk, das er nicht als eigentliche Schule, sondern nur als Einführung in Spiel und Wesen der Blockflöte betrachtet wissen will, die allzu nahe Anlehnung an die Vergangenheit und will nur der Gegenwart dienen. Sie ist entschieden geeignet, das Anfangsflötenbuch der musizierenden Jugendgruppen zu werden. In den Übungs- und Unterhaltungsstücken ist auf alte, durch Fritz Jöde wieder lebendig gewordene Musik zurückgegriffen. Die Ausstattung dieses kleinen Werks ist musterhaft.

Wilhelm Altmann

HANS BOSCH: *Die Entwicklung des Romantischen in Schuberts Liedern.* Universitätsverlag von Robert Noske, Borna-Leipzig.
Der Ton liegt auf »Entwicklung«. Der behandelte Stoffkreis schließt mit dem Liederschaffen des Jahres 1819 ab, läßt also Schuberts letzte Zeit mit ihren Höhepunkten beiseite. Die Herausarbeitung der Entwicklung romantischen Geistes und Stils erfolgt so klar und zielbewußt, daß man die Arbeit in dieser Beziehung sehr befriedigt aus der Hand legt. Allerdings bleiben einige Schönheitsfehler anderer Natur festzustellen. Die mannigfachen stilgeschichtlichen Verbindungen, die der historisch geschulte Verfasser andeutet, werden doch allzu salopp hingeworfen, als daß man sie einwandfreie Forschungsergebnisse nennen dürfte. Wäre das mit dem knappen Raum der Darstellung entschuldbar, so ist aber die häufige Zensurierung gereiften Schubertschen Könnens entschieden abwegig gegenüber der Forderung nach unbedingtem geschichtlichen Verständnis, wofür Bosch sicherlich ein Ohr hat. Auch dient seine Geschichtsauffassung, die mit einer Gliederung nach »Epochen« rechnet, mehrfach nur dazu, Komplikationen in die Arbeit hineinzutragen, die ohne dieses Vorurteil nicht entstehen würden. Trotzdem: das Buch ist klug und gut, es verdient gelesen zu werden.

Edwin von der Nüll

SEBASTIAN VIRDUNG: *Musica getutscht.* Basel 1511. Originalgetreuer Nachdruck nach dem Exemplar der preußischen Staatsbibliothek Berlin. Mit einem Nachwort neu herausgegeben von Leo Schrade. Bärenreiter-Verlag, Kassel.
Schon 1882 hat Robert Eitner Virdungs Werk, eine für die Musikwissenschaft äußerst wichtige Quelle, im Faksimile herausgegeben. Die damals angefertigten 200 Stücke sind seit geraumer Zeit vergriffen. Es ist daher ein verdienstliches Unternehmen des Bärenreiter-Verlages, das anziehende Buch nochmals in genauer Nachbildung des in Berlin bewahrten alten Druckes herzustellen. Damit haben sich die herrlichen Faksimile-Ausgaben älterer Bücher und Musikwerke, die für unsere Wissenschaft ungemein wichtig und belehrend sind, wieder um ein kostbares Stück vermehrt.
Schrade hat ein vortreffliches Nachwort geschrieben, das in der Betrachtung von Virdungs Leben und Werk das richtige trifft. Virdung stellt überall die Praxis über die Theorie. Wenn Schrade den Widerwillen Virdungs gegen die Schlaginstrumente hervorhebt, die er vom Teufel erfunden glaubt, so wird damit ein für das 16. Jahrhundert bezeichnender Zug richtig getroffen, in welchem nach Schering »Klangverschmelzung« herrschte. Vgl. hierüber meinen Aufsatz in der Rheinischen Musik- und Theater-Zeitung vom 14. September 1929: »Arnold Scherings Welle der Klangstile«. Das neue Faksimile darf in keiner musikwissenschaftlich eingestellten Bücherei fehlen. Auch für Dilettanten ist es anregend, sich über die alten Instrumente, die in guten Abbildungen vorliegen, aus zeitgenössischem Munde unterrichten zu lassen. *Alfred Lorenz*

HEINRICH KOSNICK: *Muskel und Geist.* Verlag der Ärztlichen Rundschau Otto Gmelin, München.
Für ein »Lehrbuch für Künstler und jedermann«, wie der Verfasser sie nennt, stellt diese Schrift reichlich hohe Anforderungen. Es handelt sich um nicht mehr und nicht weniger als um eine Weltanschauung, die einen neuen, lebensgesteigerten Menschen will. Mit manchmal geradezu hymnischer Feierlichkeit werden die leiblichen Funktionen als Ergebnisse innerseelischer Vorgänge geschildert, die zuletzt kosmisch bedingt sind. (»Kosmo-Logische Anatomie«.) Die leibseelische Einheit ist Ausgangspunkt und Ziel dieser »Lebenssteigerungs«-Lehre. Den Musiker interessieren besonders die Ausführungen über die Hemmungskraft als Kraftquelle, über den »kraftspendenden Widerstand«, die auf die Bedeutung der »hemmungsüberwindenden« Muskelfunktionen begründet werden. Ein speziell musikalischer Abschnitt »Der singende Körper« setzt sich ziemlich ausführlich mit dem Stauprinzip auseinander, das von Kosnick in der Arminschen Form abgelehnt und gleichzeitig auf neuer Grundlage aufgebaut wird. Wer sich in die oft dunkle und überladene Terminologie des Buches einleben kann, wird darin vieles Neue und der Überlegung Werte finden. Im übrigen gehört wohl weltanschauliche Übereinstimmung mit dem Verfasser dazu, um ihm immer folgen zu können. *Hans Albrecht*

THEODOR NIEMANN: *Schule für Oboe.* 11. Auflage. Verlag: Wilhelm Zimmermann, Leipzig.
Daß die bekannte Oboenschule bereits in der 11. Auflage vorgelegt werden konnte, beweist allein ihren jahrzehntelangen Erfolg und die

Notwendigkeit einer Neuauflage. Sie führt den Schüler von den primitivsten Anfängen bis zu vorgeschrittenen technischen Problemen, ohne sich in ihren Übungen die Musikliteratur zunutze zu machen.

Friedrich Herzfeld

PEROTINUS: *Organum quadruplum »Sederunt principes«*, bearbeitet von *Rudolf Ficker*. Verlag: Universal-Edition, Wien.

»Musik der Gotik« wird hier von einem der vorzüglichsten Kenner der mittelalterlichen Musikgeschichte in einer für den praktischen Gebrauch bestimmten Ausgabe vorgelegt. Das ist eine Tatsache von eminenter Bedeutung: was bisher Angelegenheit weniger Fachleute war, soll nun klingend und damit überhaupt erst einmal wirklich lebendig werden. Keine leichte Aufgabe, vor allem auch deshalb, da Ficker sich ein hohes Ziel setzt, indem er eines der beiden großartigen vierstimmigen Organa des berühmten Perotinus wählt, der um 1200 an der Notre Dame-Kathedrale in Paris gewirkt hat. Zunächst einmal sind schon die Maße dieser Kompositionen von einer Monumentalität, die dem Uneingeweihten erst nach mühsamer, eingehender Beschäftigung in ihrer ganzen Großartigkeit offenbar wird: handelt es sich doch im Grunde um eine Addition lauter einzelner »orgelpunktähnlicher« Sätze, deren innere Einheitlichkeit jeweils zudem nicht nur auf der harmonichen Bindung beruht, sondern durch ein streng durchgeführtes rhythmisches Schema noch vertieft wird. Und gesungen werden (mit Ausnahme der eingeschobenen gregorianischen Soli) nicht Worte, sondern einzelne Silben, die erst in weitem Abstand sich zu Wörtern und Sätzen zusammenschließen. Erst gegen Ende wird der Cantus firmus und damit auch die Wortfolge beschleunigt, tritt der Klangwechsel in immer kürzerem Abstand ein als ein nach der vorangehenden Ruhe doppelt wirksames Mittel der Steigerung.

Ficker erblickt im Gegensatz zu früheren Anschauungen ein wesentliches Ausdrucksmittel auch in der zwar niemals irgendwie vorgeschriebenen, aber nach alten Berichten bis zur Exzentrik bewegten Vortragsweise. Dementsprechend läßt er der philologisch-kritischen Übertragung eine praktische Ausgabe vorangehen, die für oktavierenden Männer- und Knabenchor, sowie ein aus dunklen Streichern, Blasinstrumenten und »Glocken« bestehendes Orchester gesetzt ist. In einem großen Aufbau werden hier die einzelnen Klangstationen in Übereinstimmung mit der formalen Gliederung und strukturellen Anlage durchmessen. Mit dem Anruf »Deus meus, salvum me fac« wird die höchste Klangintensität erreicht, um mit dem Ausklang »propter misericordiam tuam« jäh in die weiche Klanggebung des Anfangs zurückzusinken; das letzte Wort des Textes fällt nach liturgischem Brauch dem Einzelgesang zu. So steht ein auf ehrwürdigster Tradition begründetes Beispiel vollendeter Kunstübung vor uns, das mit seinem einzig bekannten Gegenstück zugleich den Gipfel und Endpunkt einer uns heute ferngerückten klanglich orientierten Kultmusik darstellt.

Fickers Ausgabe ist zweifellos geeignet, für die Wiederbelebung jenes grandiosen Tondenkmals zu werben. Über die Wirkung auf heutige Hörer wird man erst nach dem Miterleben einer Aufführung Rechenschaft ablegen können. Durch ein ungemein klar und fesselnd geschriebenes Nachwort hat der Herausgeber weiten Kreisen den Zugang nicht nur zu diesem Werk, sondern zu den Voraussetzungen der Organalkunst überhaupt eröffnet. Gewidmet aber ist es dem Meister der musikhistorischen Mittelalterforschung, Friedrich Ludwig, der wohl gerade am Zeitpunkt des Erscheinens von uns schied: so wird die für alles fernere Bemühen in dieser Richtung wegweisende Ausgabe Fickers zugleich zu einem Erinnerungsmal für einen der verdientesten Fachgenossen. *Peter Epstein*

MUSIKALIEN

JOHANNA PETERSEN UND MARTA LAMMNATANNSEN: *Neuzeitliche Klavierschule* dem Kindergemüt angepaßt, Geschichten und Märchen in Ton, Wort und Bild zur Pflege verschiedenartiger Harmonik für Groß und Klein. Kompositionen und Gedichte von Johanna Petersen. 2 Bände. Verlag: L. Westphalen, Flensburg.

Das »Neuzeitliche« dieser für Kinder gedachten trefflichen Klavierschule besteht in der Wahl des Stoffes: heitere Gedichte mit passenden Melodien und entsprechenden Bildern geben das Unterrichtsmaterial ab, dabei bildet jedes kleine Liedchen auch eine technische Studie. In vier Bänden, von denen zwei bereits vorliegen, soll ein praktischer Lehrgang geboten werden, der »den Unterricht lebensvoll und abwechslungsreich zu gestalten sucht.« Etwas zu kurz werden die ersten Klavierstunden behandelt. Buchschmuck von Mary Claußen-Petersen. *Isabella Amster*

THEODOR HAUSMANN: *Sechs Kinderlieder* für Kinderchor oder eine Singstimme und Klavier nach Texten von Adolf Schleicher. Verlag: C. F. Kahnt, Leipzig.
Diese liebenswürdigen Lieder eignen sich ausgezeichnet für den häuslichen Sing- und Spielkreis, zum Teil auch für die so beliebten »Abzähl«-Spiele. Ihre Verwendung im Unterricht — selbstverständlich bei möglichst improvisierter körperräumlicher Darstellung des Inhalts — kann diesen sehr abwechslungsreich gestalten. Die Bezogenheit auf die kindliche Vorstellungswelt kommt sehr wirkungsvoll zur Geltung. *Hans Kuznitzky*

HEINRICH LEMACHER: *Fülle.* Zweite Folge von a cappella-Gesängen für gemischten Chor, op. 68. Verlag: Kistner & Siegel, Leipzig.
Vier Chöre des Kölner Komponisten nach Texten von C. F. Meyer in gemäßigt harmonischer Schreibart: der Vertikalklang überwiegt trotz gelegentlicher motettischer Imitation. Sehr frisch das erste Stück »Fülle« mit einem harmonisch sehr reizvollen Mittelteil und machtvollem Schlußaufschwung. Der zweite Chor »Ohne Datum« ist mehr in imitatorischem Charakter gehalten, während der folgende »Auf dem Canale grande« sehr glücklich durch parallele Akkorde des dreistimmig behandelten Frauenchors die Impression des stimmungsvollen Gedichtes malt. *Richard Petzoldt*

PAUL KLENGEL: *Hausmusik für zwei Violinen und Violoncello.* Heft 2, 3 und 4. Verlag Steingräber, Leipzig.
Diese »Hausmusik« stellt eine nette Auswahl klassischer und romantischer Stücke dar, die Paul Klengel ausgesucht und für zwei Violinen und Violoncello gesetzt hat. Er wendet sich damit wohl ausschließlich an etwas fortgeschrittene Schüler, denen er Gelegenheit gibt, sich ein wenig im Zusammenspiel mit anderen Streichinstrumenten zu üben und nicht nur das übliche Zusammenspiel mit Klavier zu pflegen. *Ernst Silberstein*

ARTHUR SEYBOLD: *6 Vorspielstücke für Violine*, op. 247. Verlag : Steingräber, Leipzig.
Obwohl der sehr fruchtbare Tonsetzer uns schon reichlich mit Violinstücken jeder Art versorgt hat, sind ihm in diesem op. 247 doch noch reizende Melodien eingefallen, die er in geschmackvoller äußerer Form bietet. Die Überschriften wie Alt-Wien usw. geben den Kindern, für die diese nur die Kenntnis der ersten Lage erfordernden Stücke bestimmt sind, genügend Anhalt zum Verständnis. Diese Stücke, die als angenehme Unterbrechung im Unterricht gelten können, können auch mit Begleitung einer zweiten Violine oder des Klaviers oder auch dieser beiden Instrumente vorgetragen werden. *Wilhelm Altmann*

J. N. HUMMEL: *Concertino* (Orchesterpart.) op. 73. Ausgabe mit unterlegter zweiter Klavierstimme von A. Rihm. Verlag: Steingräber, Leipzig.
Klavierlehrer, die, wie es heute noch die Regel ist, die Auswahl der Studienwerke für ihre Schüler mehr vom technischen als vom musikalischen Standpunkt vornehmen, werden diese Neuerscheinung dankbar begrüßen. Das Werk kann als Vorbereitung für die Mozart-Konzerte verwendet werden, und ist auch für Schüleraufführungen, über die sich schon ein Abglanz der Konzertreife verbreiten soll, bestens geeignet. *Willi Apel*

ERNST CAHNBLEY: *Orchester-Studien* für Violoncello aus Orchester- und Bühnenwerken Liszts, Brahms' und Puccinis. Verlag Steingräber, Leipzig.
Sehr zu begrüßen sind die Orchesterstudien Cahnbleys aus Orchester- und Bühnenwerken Liszts, Brahms' und Puccinis. Soweit mir erinnerlich, waren diese Orchesterstudien bisher nicht vorhanden. Sie sind sehr zu empfehlen, um so mehr, als die Werke Schwierigkeiten enthalten, die schon eines technischen Studiums wert sind. Cahnbley versieht sie mit geschickten Fingersätzen und hält sich in den Bogenstrichen soweit wie möglich an die Originale. *Ernst Silberstein*

JOACHIM LANGE: *Sechs dreistimmige Madrigale.* Herausgegeben von Willy Herrmann. Verlag Steingräber, Leipzig.
Der Herausgeber hat aus den dreistimmigen Liedern des Joachim Lange (»Das erste Buch Schöner Newer weltlichen Liedlein ...« Prag 1606) sechs wunderschöne Stücke ausgewählt, die als Beleg alter Tricinienkunst willkommen sind und größte Hochachtung vor der Kunst der damaligen Kleinmeister abnötigen. Die Aufführungsmöglichkeiten dieser musikalisch sehr hochstehenden Sätze wurden vom Herausgeber dadurch zweifellos erhöht, daß eine Bearbeitung der dritten Stimme für hohe oder tiefe Männerstimme beigefügt worden ist. *Richard Petzoldt*

NIKOLAUS BLEYER: *Variationen über »Est ce Mars« für Violine und Generalbaß.*
JOHANN WILHELM FORCHHEIM: *Suite für fünf Streicher.*
JOHANN JACOB WALTHER: *Sonate mit Suite für Violine und Generalbaß.*
»Organum«, herausgegeben von *Max Seiffert*, Dritte Reihe, Nr. 27, 26, 28. Verlag: Kistner & Siegel in Leipzig.

Bleyers Variationen sind eines der frühesten bekannten Beispiele des solistischen Violinspiels in Deutschland, da sie nach Seifferts Nachweis vor 1620 entstanden sein müssen. Das zugrundeliegende frische Liedchen wird viermal in der Violine (bei gleichbleibendem Continuo) koloristisch variiert. Da das Thema aus zwei kurzen Wiederholungsteilen besteht, enthält wiederum jede Variation einen mehrfachen Wechsel der Spielarten. Die Suite von *Joh. Jac. Walther* aus dessen »Hortulus Chelicus« (1688) beginnt mit einem interessanten, Preludio betitelten Sonatensatz, dessen Allegroabschnitt am Schluß virtuos variiert wird; auch die Wiederholungsteile der anschließenden Suitensätze: Allemande, Sarabande und Gigue sind als Variationen ausgebildet, und zum Schluß folgt unerwartet noch ein kurzes, gesangvolles Adagio. Zeitlich zwischen diesen beiden Solowerken steht des Forchheims fünfstimmige Suite in h-moll. Die charaktervolle Rhythmisierung fällt besonders auf; Allemande und Courante sind Umbildungen des gleichen Themas. Sorgfältige Vortragsbezeichnung und stilgetreue Aussetzung des Generalbasses zeichnen auch diese Ausgaben Seifferts aus. *Peter Epstein*

CARL LAFITE: *Drei mystische Gesänge für eine Frauenstimme und Bratsche.* Verlag: Ludwig Doblinger, Wien.

Der Name Lafite ist in Musikerkreisen nicht unbekannt, wenn auch die Ursache vielleicht nicht jedem geläufig ist. Der Opernkomponist führt ein ziemlich vergessenes Dasein; aber die Fährte liegt auf anderem Gebiet: im Revolutionsjahr bescherte er die »Dreimäderlhaus«-Fortsetzung »Hannerl« und gleichzeitig eine Operette nach Beethovenschen und Mozartschen Motiven (!). Eine gewisse Voreingenommenheit ist in diesem Falle verständlich. Doch handelt es sich diesmal um sehr bequem ausführbare Stücke von leicht archaisierender Haltung, die allerdings keine Ewigkeitswerte bergen, aber doch — von einigen Plattheiten abgesehen — ganz geschmackvoll gemacht sind. Die geistlichen Volksdichtungen sind mehr mit einer gewissen (doch gar nicht so üblen) Naivität vertont als aus jenem mystischen Gefühl heraus, von dem der Titel spricht. Da die Gattung der Lieder mit alleiniger Begleitung eines Streichinstrumentes klein ist, darf man sich der freundlichen Gaben immerhin erfreuen. *Carl Heinzen*

WALTHER HIRSCHBERG: *Zehn heitere und ernste deutsche Volkslieder*, für Gesang und Klavier. — *Neun Lieder nach Zuckmayerschen Gedichten*, für eine hohe Singstimme, mit Klavierbegleitung, op. 29. — *Sechs Lieder nach Carl Zuckmayerschen Gedichten*, für eine tiefe Singstimme mit Klavierbegleitung, op. 30. Verlag der Signale für die musikalische Welt, Berlin.

Walther Hirschberg bietet in seinen zehn heiteren und ernsten deutschen Volksliedern eine geschmackvoll ausgewählte kleine Anthologie von zehn der bekannteren Weisen in klangvollem Klaviersatz. Ohne unangebrachte Parallelen ziehen zu wollen, darf man daran erinnern, daß der Klaviersatz von Johannes Brahms zu seinen deutschen Volksliedern nicht das letzte und Endgültige bleiben konnte, was hierin geboten werden muß. Er war hierzu zu klavieristisch empfunden, zu wenig chorisch. Walther Hirschberg beabsichtigt mit dieser Veröffentlichung nicht mehr und nicht weniger als zu den streng unveränderten Melodien einen handfesten, klangfülligen und durchaus nicht virtuosenhaft aufgeputzten Begleitstil bereitzustellen, der der Singstimme durchaus das Primat läßt und doch in vollgriffiger Vierstimmigkeit geeignet erscheint, die ursprüngliche Konzeption dieser Volksweisen aus dem Chorischen heraus nicht zu verleugnen. Trotzdem bleibt der Satz sehr spielbar und klavieristisch empfunden. In diesem Sinne füllt die Herausgabe eine schon lange empfundene Lücke in unserer Gesangsliteratur aus und ist zu begrüßen.

Hirschbergs op. 29 und 30 sind ganz aus dem Geiste Zuckmayers zu begreifen, aus der Kernhaftigkeit, Erdgebundenheit dieser nicht eigentlich lyrischen Erscheinung. Lyrismen entspringen beim Dichter wie Komponisten eigentlich so nebenher als Seitenausstrahlungen, verfehlen aber um so weniger eine momentan starke Wirkung, womit nicht gesagt sein soll, daß sich diese Wirkung etwa schnell verflüchtigt. Sie bleibt nur an das erregende Moment gebunden, wächst nicht zur lyrischen Reinkultur aus. Das mag in der Absicht des Dichters, wie des Komponisten

liegen. Beide lieben auch derben, quaderngefügten Unterbau. Vielfarbigkeit tritt an Stelle seelischer Differenzierung, charakteristische Kürze an Stelle kultivierter Weitschweifigkeit. Die Bildhaftigkeit des Dichters wird vom Vertoner in gleichem Geiste aufgenommen und ihr im Klaviersatz ein sinnfälliges Klangbild entgegengestellt. Rhythmik ist ihr ausgeprägtestes Element.

Friedrich Baser

FRITZ SPORN: *Sieben Lieder* für eine Singstimme und Klavier, op. 25 und 32. Verlag: C. F. Kahnt, Leipzig.

Anspruchslose, gefällige Gebilde, von kundiger Hand gemacht, mit dem Streben nach einfacher, sinnfälliger Melodik. Das Klavier versucht stellenweise ein thematisches Eigendasein zu führen, ohne seine Begleitfunktion zu verletzen. *Hans Kuznitzky*

MAX FIEDLER: *Quartett für zwei Violinen, Viola und Violoncell,* op. 14. Verlag: Ries & Erler, Berlin.

51 Jahre sind vergangen, seitdem Max Fiedler sein sehr mit Unrecht ganz in Vergessenheit geratenes Streichquintett op. 1 (vgl. mein Handbuch für Streichquartettspieler, Bd. 3) veröffentlicht hat, das ein Bekenntnis zur Romantik gewesen ist. Auch dieses neue Streichquartett op. 14 bringt dasselbe Bekenntnis: man fühlt Schumannschen Geist darin und wird gelegentlich, besonders im Finale, an Mendelssohn, vorwiegend an dessen Violinkonzert erinnert. Allen Quartettfreunden wird dieses op. 14 hochwillkommen sein; es ist immer gewählt in der reichlich vorhandenen Melodik, satztechnisch ausgezeichnet gearbeitet, auch in der aus dem Hauptthema des Finales sich ganz natürlich entwickelnden Fuge, ungemein wohlklingend und sehr dankbar zu spielen. Groß angelegt ist der kraftvolle erste Satz. Der Hauptteil des Adagios stellt der Erfindungsgabe des Tonsetzers ein besonders günstiges Zeugnis aus. Ein echtes Scherzo ist der verhältnismäßig knapp gefaßte dritte Satz. Das Finale ist flott und recht wirkungsvoll, steht an Wert keinesfalls hinter den vorhergehenden Sätzen zurück; auch ein gesunder Humor kommt darin zur Geltung.

Wilhelm Altmann

MUSIKSCHÄTZE DER VERGANGENHEIT: *Vokal- und Instrumentalmusik des 16. bis 18. Jahrhunderts.* Verlag: Chr. Friedrich Vieweg, Berlin.

Schulen und Spielgemeinden haben starken Bedarf an musikalischem Material, das ihrer ästhetischen Orientierung, den Erziehungsabsichten und den technischen Fähigkeiten der Spielenden gleichzeitig entspricht. Auch unter den Werken der großen deutschen Meister finden sich trotz der nun schon längere Zeit anhaltenden Renaissancebewegung immer noch ungehobene Schätze, wieviel mehr unter dem fast unbekannten Nachlaß kleinerer Meister Deutschlands und Italiens. Die musikalische Praxis früherer Jahrhunderte, deren Kennzeichen Beweglichkeit war, rechtfertigt die Einrichtungen für größere Ensembles. Hört man die von *Eduard Martini* geschaffene Bearbeitung der *Händelschen F-dur-Sonate* für zwei Violinen und bezifferten Baß für Streichorchester und Cembalo, so hat man keineswegs den Eindruck, daß das Werk aus seinen Dimensionen gehoben worden sei. Laienmusik erhält erst Charakter, wenn sie ein größeres Ensemble beschäftigt und durch dieses zum Klingen gebracht wird.

Ernst Fritz Schmidt hat für zwei Sonaten von *Johannes Rosenmüller* die gleiche Bearbeitungsweise gewählt wie Eduard Martini, nur daß er ausdrücklich auf die Bemerkung des Originals: »Sonate a . . . Stromenti d'Arco ed Altri« hinweist. Man kann also auch Blasinstrumente zur Ausführung heranziehen.

Von überraschender Klangschönheit sind zwei von *Walter Upmeyer* herausgegebene altitalienische Konzerte. Mehr intimen Charakter trägt das *Concerto* a 5 stromenti (1 Soloviolinе, 1. und 2. Chorvioline, Bratsche — kann ebenfalls von Violinen gespielt werden — Violoncello und Cembalo). Es dürfte am schönsten von einem kleinen Ensemble gespielt klingen. Das Concerto grosso für Streichorchester mit Cembalo von *Francesco Geminiani* verträgt einen größeren Instrumentalkörper, klingt aber auch bei schwächerer Besetzung. Ein amüsantes Stück stellt *Gustav Lenzewski sen.* heraus: »Die Hochzeit der Henne und des Kuckucks« von *Marco Uccellini.* Verschiedene Besetzungsmöglichkeiten machen es jedem Ensemble zugänglich.

Rudolf Bilke

A. F. SERVAIS: *Sechs Capricen* für Violoncello mit Begleitung eines zweiten Violoncello, op. 11. Neue Ausgabe, revidiert und bezeichnet von Ernst Cahnbley. Verlag Steingräber, Leipzig.

J. L. DUPORT: *21 Exercices* für Violoncello mit Begleitung eines zweiten Violoncello. Neue Ausgabe, revidiert und bezeichnet von Ernst Cahnbley. Verlag Steingräber, Leipzig.

Für Neuausgaben, wie für die vorliegenden

Cahnbleyschen der 6 Capricen Servais' und der 21 Exercices Duports, liegt meines Erachtens keine Notwendigkeit vor. Diese jedem Cellisten bekannten, ausgezeichneten Etüden existieren bereits in Herausgaben Hausmanns, Beckers usw. Bis auf geringfügige Fingersatz- und Bogenstrichänderungen kann auch Cahnbley nichts Neues sagen. *Ernst Silberstein*

JOHANN KRIEGER: *Ausgewählte Orgelstücke*, herausgegeben von *Max Seiffert.* (Organum, Vierte Reihe, Nr. 17) Verlag: Kistner & Siegel, Leipzig.
Aus einer eigenen wissenschaftlichen Ausgabe legt Seiffert eine für die Praxis mit Vortragshinweisen und Pedalausarbeitung versehene Auswahl vor. Sie gibt durch ihre glückliche Zusammenstellung einen Begriff von dem Formenreichtum der Werke des Zittauer Orgelmeisters, der außer einzelnen gebräuchlichen Arten der Orgelkomposition (Präludium, Ricercar, Tokkata usw.) sich auch um eine suitenmäßige Zusammenstellung mehrerer Sätze bemühte. Außer dieser historischen Bedeutung vermag Kriegers Orgelschaffen aber auch durch seinen Erfindungsreichtum und die Solidität des Satzes zu fesseln; der heutige Orgelspieler wird um so lieber dazu greifen, wenn er Gelegenheit hat, die erst jetzt wieder vereinzelt lebendig gewordene Klangwelt der Barockorgel an diesen schönen Proben der damaligen Orgelkunst experimentell zu studieren. *Peter Epstein*

J. S. BACH: *Orgelwerke auf zwei Klavieren*, übertragen von Otto Singer. Nr. 4: Präludium und Fuge in Es-dur. Nr. 5, Tokkata und Fuge in d-moll. Verlag: Ed. Steingräber, Leipzig.
Gegenüber der Verpflichtung, diese einzigartigen Musikschöpfungen aus der erhabenen Unzugänglichkeit des Orgelspiels herauszureißen und sie mitten in das Zentrum alles musikalischen Schaffens und Nachschaffens zu stellen, müssen alle puritanischen Bedenken über die Berechtigung von Übertragungen schweigen. Zumal, wenn wie hier, ein Zugang zu ihnen eröffnet wird, der durch Vermeidung alles technischen Raffinements auch dem Dilettanten oder dem Schüler mit nur durchschnittlichen pianistischen Fähigkeiten offen steht. Kein Zweifel, daß man durch eine stärkere Ausnützung der Möglichkeiten, die die Kombination von zwei Flügeln gewährt, noch erheblich mehr an Wirkung herausholen könnte; Otto Singer hat recht daran getan, dieser naheliegenden Versuchung zu widerstehen. *Willi Apel*

DIE SCHALLPLATTE * AUF DER MUSIKPÄDAGOGISCHEN TAGUNG * IN STUTTGART VOM 6.–9. MAI 1931

Auf Grund der umfassenden Arbeiten der Kulturabteilung des Lindströmkonzerns und einer schon vor einiger Zeit in Ulm stattgefundenen Tagung veranstaltete die Württembergische Landesanstalt für Erziehung und Unterricht, Stuttgart, auf Veranlassung des Württembergischen Kultusministeriums innerhalb einer Musikpädagogischen Tagung eine zweitägige Konferenz über das Thema »Die Schallplatte als Bildungsmittel«, die am 8. und 9. Mai in der Schloß-Mittelschule in Stuttgart stattfand.
Delegierte aller Schulkreise Württembergs, aus Volks-, Mittel- und höheren Schulen und aus den Lehrerseminaren kamen zusammen, um sich über die Verwendungsmöglichkeit der Schallplatte im Unterricht zu informieren. Die Formulierung, wo kann die Schallplatte ergänzen, was muß und was kann sie ersetzen, war gut gewählt. Auch der Diskussionsgedanke, der erstmalig in dieser Tagung durchgeführt wurde, erwies sich als äußerst fruchtbar, und es ist dem tatkräftigen Leiter der Tagung, *Oberregierungsrat Gaßmann*, zu danken, daß er erhitzte Gemüter immer wieder in klarer und eindeutiger Weise auf das Thema zurückführte. Es handelte sich ja nicht darum, zu erörtern, ob die Schallplatte in den Unterricht eingesetzt werden solle, sondern wie man sie richtig und zweckmäßig einsetzen könne.
Am 8. Mai wurde zuerst über die Verwendbarkeit der Schallplatte im Musikunterricht diskutiert. Seminaroberlehrer Ruck umriß in vorsichtiger Stellungnahme das Aufgabengebiet und die Verwendungsmöglichkeiten der Schallplatte im Musikunterricht an den Lehrerbil-

dungsanstalten, der zweite Referent, Reallehrer Aichele, ging in seinem Referat »Die Schallplatte und die Musikpflege an der höheren Schule« von einer statistischen Aufstellung aus, wonach 40 % aller Schüler zu Hause Musikapparat oder Radio hätten. Mit der einfach geringschätzigen Ablehnung solcher »Konservenmusik« sei es da nicht getan. Aufgabe der Schule wäre es, die Jugend von dem Massenkonsum der Schlagermusik (wobei gegen eine vernünftige Unterhaltungsmusik nichts eingewendet werden soll) abzuziehen. Zwei folgende praktische Lehrproben von Reallehrer Dietrich und Hauptlehrer Wirsching (mit Schülern der Versuchsschule) erweckten auf der Tagung wohl das größte Interesse. Aus ihnen wurde die pädagogische Pflicht, sich schulischer- und behördlicherseits mit der Schallplatte auseinanderzusetzen, wohl in einwandfreier Weise klar.

Am 9. Mai wurde die Schallplattenverwendung im neusprachlichen Unterricht und in den Realfächern Geographie, Naturkunde usw. betrachtet. Die Bedeutung der Schallplatte für den fremdsprachlichen Unterricht ist ja bereits seit längerer Zeit erkannt, und ihre Vorteile auf dem Gebiet der Phonetik, des Sprachmelodischen und des Konversationstechnischen sind unbestritten. Nicht wegzuleugnen ist jedoch die Tatsache, daß in der Anwendungsweise der Schallplatte durch den Lehrer viel gesündigt wird, da er häufig nicht weiß, wie er sie im Rahmen des vorgezeichneten Unterrichtszieles verwenden soll. Auch hier ergab die Diskussion aufschlußreiche Momente. Es wurde sogar gefordert, daß gute Schallplattenkurse einen großen Teil des Anfangsunterrichts der betreffenden Fremdsprache einnehmen sollten.

In den Realfächern ist die Verwendungsmöglichkeit der Schallplatte natürlich begrenzt, aber man ist teilweise auch hier einfach gezwungen, die Schallplatte zu verwenden. Großes Interesse löste hier die im Mai erscheinende Serie »Musik des Orients« aus, da derartige Platten stets von dem Lehrer verlangt wurden, die er bisher aber wegen der großen Lückenhaftigkeit in den vorhandenen Repertoiren nicht erhalten konnte.

Am Abend des 9. Mai wurden im großen Hörsaal der Technischen Hochschule vor einer Reihe eingeladener Persönlichkeiten städtischer und staatlicher Behörden und einem kleinen Publikumskreis die Ergebnisse der Arbeitstagung klargelegt. *Oberregierungsrat Gaßmann* faßte die Resultate der Tagung zusammen: die Schallplatte umschließt für Schule und Behörde pädagogische Pflichten und Aufgaben. Die Lehrer, die auf der Tagung zusammengekommen waren, werden die vorläufigen Resultate draußen in Arbeitsgemeinschaften weitergeben und weiterklären. In der Landesanstalt selbst ist eine Beratungsstelle eingerichtet. Eine Arbeitsgemeinschaft von Behörde und Industrie, zu der in Stuttgart ein hoffnungsvoller Anfang gemacht werden konnte, wird erst die wirklichen Schulwerke, die benötigt werden, schaffen können. *Professor Dr. Pfleiderer* von der Volkshochschule wies auf die Bedeutung der Schallplatte für die Schulungskurse der Volkshochschule hin, lehnte aber ihre Verwendung in kleineren Arbeitsgemeinschaften aus grundsätzlichen Erwägungen ab. *Dr. Karl Mayer* vom Süddeutschen Rundfunk sprach über das Thema »Schallplatte und Rundfunk« und erörterte in soziologischen, juristischen und praktischen Ausführungen die Bedeutung der Schallplatte für den Rundfunk und begründete auch eingehend ihre Beliebtheit in Hörerkreisen. Als letzter Redner des Abends sprach der Leiter der Kulturabteilung des Lindströmkonzerns, *Ludwig Koch*, über die Entwicklung der Schallplattenindustrie bis zur Kulturabteilung, schilderte mit interessantem Lichtbildmaterial den Werdegang der Schallplatte und des Sprechapparates und zeigte zum Schluß eine interessante Gegenüberstellung älterer und neuerer Schallplattenaufnahmen, die deutlich den großen Fortschritt der Technik zeigten.

Am 10. Mai entwickelte dann Ludwig Koch im Stuttgarter Rundfunk innerhalb eines interessanten Zwiegespräches noch einmal die Bedeutung der Schallplatte im Schul- und volksbildnerischen Unterricht.

Ein sehr beachtenswerter Versuch ist noch nachzutragen. Direktor Deininger führte mit seinem weitbekannten Marionettentheater den »Bajazzo« nach einer Mailänder Originalaufnahme auf Columbiaplatten auf. Die von Ludwig Koch stammende Idee einer solchen gewissermaßen artgleichen Verbindung kann für die Belebung eines hochwertigen künstlerischen Marionettenspiels von epochemachender Bedeutung werden. Die staunenswerte Exaktheit der Ausführung erregte allgemeine Bewunderung. Wie diese Einrichtung für den Rundfunk und die Belebung des häuslichen Puppenspiels fruchtbar gemacht werden kann, werden weitere Versuche zeigen müssen.

Dr. Klingenbeck

* »PATHOLOGISCHE« MUSIK? *

Als Ergänzung zu einem früheren Aufsatz*) sei hier einiges über die Musik gesagt, die nicht *für* geistig, seelisch oder körperlich Kranke gemacht wird, sondern *von* ihnen.

*

Krankheiten und Verbrechen bedeuten für den voraussetzungslos Denkenden, an keine Theorie Gebundenen zunächst nur Abweichungen von einer mittleren Horizontalen nach oben und unten oder von einer mittleren Vertikalen nach rechts und links; ganz gleich, ob dabei Hemmungen verschiedenster Art geschaffen oder beseitigt werden. Natürlich ist die mittlere Linie nicht etwas Konstantes, da Abweichungen von irgendwelchen Normen, sobald sie sich bei etwa drei Vierteln einer Menschengruppe zu zeigen beginnen, als legitime Eigenschaften anerkannt werden. Darf man hiernach wagen, die Begriffe »gut« und »böse«, »gesund« und »krank«, »normal« und »anormal« für »relativ« zu erklären?

*

Aus der biographischen Literatur wissen wir, daß es Komponisten gegeben hat, die vom psychiatrischen Standpunkt aus zum mindesten anormal, vom sittlichen Standpunkt aus minderwertig waren und doch Kunstwerke geschaffen haben, deren ethische wie ästhetische Werte niemand bezweifelt. Wem das paradox erscheint, der möge bedenken, daß heute die »verrückteste« Musik von Menschen komponiert wird, die als gesunde Sportsleute und geschäftstüchtige Zeitgenossen ihre »Normalität« durchaus erwiesen haben. (Erwartet vielleicht jemand von einem »Verbrecher«, daß er »verbrecherische« Musik mache?)
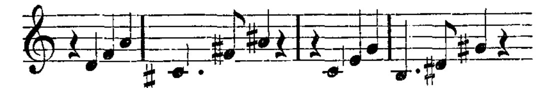
*

Jeder Mensch, der kleine wie der große, sehnt sich nach einer Freiheit, die er nicht hat und nicht haben kann. In seinem Denken wie in seinem Schaffen sind immer wieder die Mauern erkennbar, die ihn umgeben und sein Blickfeld, seine »Welt«, umgrenzen. Hier sei nur eine kleine Gruppe erwähnt: die asozial Handelnden, die der Staat der körperlichen Freiheit für kürzere oder längere Zeit beraubt. Ihr tägliches Leben ist dem Rhythmus ewig gleicher Klänge und Geräusche untergeordnet, die sie aufwecken, zur Arbeit rufen, Beginn und Ende der Pausen anzeigen, Kontrollgänge ahnen lassen und sie am Abend auf das Erlöschen des Lichts vorbereiten. Aus diesen Klängen formt sich ihnen eine rhythmisch-melodische *idée fixe*, die nach jahrelanger Haft auch in der gleichförmigen, langsamen und leisen Sprechweise immer wieder erschütternd anklingt. Die geheime Verständigung durch Klopfzeichen an Steinwänden wie auch an Holz- und Metallteilen der Zelleneinrichtung schärft gleichzeitig den Sinn für Unterschiede im Rhythmus, in der Tonhöhe und in der Klangfarbe ganz außerordentlich. Wer je einen Gefangenenchor gehört hat, der wird den Eindruck nicht so leicht vergessen. Rauhe, ungebildete Stimmen; aber eine Exaktheit im Vortrag, die immer wieder erstaunlich wirkt.

*

Die Menschen sind besser, als man glaubt, hat ein alter Zuchthausdirektor gesagt. Sie sind schlechter, als man ahnt, meinte der Leiter eines Irrenhauses. Auch in den Anstalten für Geisteskranke gibt es bisweilen Chöre. Bei den Melancholikern schrumpfen die Tonabstände zusammen, während die erregten Gehirnkranken die Intervalle überspitzen. Man hoffte, man hofft noch immer, durch gemeinsamen Gesang einen Ausgleich auf einer mittleren Linie herbeizuführen, aber das Resultat ist fast immer negativ und für den Zuhörer oft geradezu grauenhaft. Klopft der Chorleiter ab, so singen und schreien Dutzende von Frauen unaufhaltsam weiter. Es wird auch absichtlich falsch gesungen, und rhythmische Disziplin ist nie zu erreichen.

*

Ein Mathematiker, der in einem geschlossenen Sanatorium seinem Leben ein Ende gemacht hat, hinterließ einen Stoß Notenblätter. Ich fand darunter ein phantastisches Musikstück mit folgendem Thema:



Offenbar eine Abwandlung des Lisztschen Faust-Themas, nur daß nicht vier übermäßige Dreiklänge das harmonische Schema bilden, sondern in der ersten Hälfte ein Molldreiklang in einen Durdreiklang ausstrahlt, während in der zweiten Hälfte ein Durdreiklang sich in einen Molldreiklang auflöst. Durch Vergleichung mit anderen Entwürfen ließ sich feststellen, daß der Mathematiker ganz primitiv die weißen Tasten des Klaviers mit 1—7

*) »*Musik in Krankenhäusern und Gefängnissen*« (»Die Musik«, XX/4.)

und die schwarzen mit 8—12 numeriert hatte. Das »faustische« Thema ergab danach die beiden einfachen Zahlenreihen 2, 4, 6, 8, 10, 12 und 1, 3, 5, 7, 9, 11. Diese Zahlen waren in ein Doppelquadrat gebracht worden, bei dem die vertikalen und horizontalen Reihen sowie die Diagonalen stets die gleiche Summe (kleines Quadrat 39, großes Quadrat 65) ergaben. Auf anderen Blättern war das Quadrat mit den Tönen einer Doppeloktave und mit den Buchstaben des Alphabets gefüllt:

1	18	21	22	3
20	14	9	16	6
19	15	13	11	7
2	10	17	12	24
23	8	5	4	25

Wenn man bei Worten oder Motiven die Zellzentren durch Striche verbindet, so ergeben sich skurrile Zeichnungen, mit deren Deutung der Kranke Stunden und Tage verbrachte. (Anregender vielleicht, als die Gesunden mit der Lösung von Kreuzworträtseln.)

*

Geniale Menschen werden oft zu Alkoholikern, weil der Alkohol Hemmungen beseitigt und Spannungen löst, die mit ihrer kleinbürgerlichen Existenz, ihren Mißerfolgen und den täglichen Demütigungen zusammenhängen. Das tragischste Beispiel bietet unter den Musikern wohl Max Reger. Die Sucht, unablässig zu variieren und variierte Partikelchen aneinander zu reihen, die wir so oft bei Reger bemerken, ist typisch für die Unbeständigkeit des Alkoholikers, der das ihm am nächsten Liegende intensiv erfaßt und immer wieder anders sieht, während ihm die großen Formen nebelhaft zerfließen.

*

»Schwammerl« war auch ein Freund des Alkokols, aber seine Musik ist völlig frei von alkoholischen Trübungen. Weil er stets jedes Räuschlein gründlich ausschlief, bevor er zu arbeiten begann; während Reger (ebenso wie Hartleben, Bierbaum und viele andere) monatelang aus einer mehr oder minder leichten Alkoholisierung überhaupt nicht herauskam.

*

Skrjabin liebte Sextenfolgen mit einem freien über ihnen schwebenden Gesang. Eins der schönsten Beispiele hierfür ist sein Prélude op. 16, Nr. 3. Als sein Geist bereits zerrüttet war, schrieb er u. a. das Prélude op. 74, Nr. 4. Die Sextengänge der linken Hand sind noch geblieben; aber die rechte Hand fügt zwei oder drei schrille, klirrende, grauenhaft dissonierende Stimmen hinzu, mit unerträglichen Zerdehnungen und Schrumpfungen der Oktave. Kein Klavierstück von Schönberg oder Hauer klingt so martervoll disharmonisch wie dieses Prélude, weil hier klare harmonische Tonfolgen unablässig gestört werden, während ein konsequentes Durcheinander von beziehungslosen Tönen uns ebensowenig aufregt wie Straßenlärm oder Jahrmarktstrubel. Das erwähnte Prélude ist jedenfalls nicht nur eine Absurdität in ästhetischer Hinsicht, es ist offensichtlich das Produkt eines Kranken. (Der eine Weltdämmerung durch ein Monstrekonzert in Indien herbeiführen wollte.)

*

Über das Schaffen der großen Luetiker kann an dieser Stelle nichts gesagt werden, da in Kunstangelegenheiten noch immer der Zwang besteht, gewisse psychophysische Bedingtheiten zu leugnen oder wenigstens zu verschweigen. Nur die politische Forschung arbeitet prinzipiell ohne Scheuklappen. Daher sind wir uns z. B. längst darüber klar, daß die Welt anders aussähe, wenn der Professor Wilson und der Schriftsteller Lenin (die in der gleichen Woche der gleichen Krankheit erlagen) nicht gewisse Hemmungen verloren hätten, die auch den General Bonaparte gehindert haben würden, der »Weltbezwinger« Napoleon zu werden. Bei diesen Großen ging die Kurve zunächst steil aufwärts. Bei den Musikern neigte sie sich dagegen fast immer von Anfang an nach unten.

*

In einer klinischen Zeitschrift fand ich einige Angaben über die Wirkung der Musik unserer großen Meister auf die Temperatur der beobachteten Personen: Mozart 36°, Bach 36 bis 36,5°, Beethoven 36—37°, Wagner 36,5—39°, Richard Strauß 37—38°. Schnurrige Statistik. Vom rein ärztlichen Standpunkt aus könnte man vielleicht zwischen Aufregungs- und Beruhigungsmusik unterscheiden. Therapeutisch besonders wichtig wäre dann wohl die Musik, bei der man einschläft. Für die meisten Menschen ist aber Musik um so schöner, je höher sie die Fieberkurve hinauftreibt, je mehr sie das Blut erhitzt. Also je »pathologischer« sie ist??? Ein arges Dilemma. (Aus dem uns vielleicht die Zwölftönemusik befreien könnte; denn sie läßt uns »einerseits« kalt und verhindert »anderseits« das Einschlafen.)

Richard H. Stein

NEUE SCHALLPLATTEN

Columbia

Der *Troubadour* ist, wie es scheint, nun auch in seinem vollen Umfang auf die Platte gebannt; Zeugnis geben die 6 Teile auf GQX 10048, 10056, 10060. Zumeist sind es die gleichen Gesangskräfte, die den vorangegangenen italienischen Opern ihren Glanz liehen; doch möge festgestellt sein, soweit die Bruchstücke ein Urteil zulassen, daß diese Wiedergabe die früheren nicht ganz erreicht. — Der *Don-Kosaken-Chor* unter Serge Jaroff bietet den »Roten Sarafan« und den »Prinz Oleg« (DWX 5000), erstaunlich durch die Präzision der Ausführung und den märchenhaften Klang der Sopranstimmen der Männer, im Vortrag jedoch allzu gekünstelt.

Musica sacra

Diese Serie will sich einbürgern. Diesmal liegen zeitgenössische Kompositionen vor: »Mariä Empfängnis«, ein schwieriges Chorwerk von Herm. Schröder, vom Aachener Domchor unter Th. Rehmann nicht ohne Schwankungen in der Höhenlage der Frauenstimmen, sonst aber achtbar bewältigt, und ein »Magnificat« von Heinrich Kaspar Schmidt, dem Gertrud Baumann unter Streicherbegleitung einen noblen Vortrag verschafft (A 35).

Homocord

Italien und Rußland reichen sich die Hand. Die Ouvertüre zu *Verdis* »Sizilianischer Vesper« hat man aus den Archiven geholt — ein im Potpourri-Schema erstarrtes schwächliches Opus (4—9095). Das Mailänder Sinfonieorchester unter Guarnieri macht sich auch zum Vermittler von *Mendelssohns* Italienischer Sinfonie, aus der es zwei Sätze darbietet, ohne den Durchschnitt zu überragen (4—3999). Frischeren Eindruck hinterläßt die Ballettmusik aus *Ponchiellis* »La Gioconda« (4—9096), deren Pikanterien die gleiche Körperschaft, diesmal von Gino Neri dirigiert, besser gerecht wird. — Russische Volkslieder spendet *M. Gitowskij*, unterstützt vom Chor der russischen Oper in Paris: »Räuber Kudejars Liebe« und »Die schwarzen Husaren«. Die Stimme des Sängers hat die früher bemerkten Schlacken abgeworfen; jetzt hinterläßt sein Vortrag nachhaltigen Eindruck, zumal die Chorbässe in den tiefsten Lagen eine unheimliche Fülle entfalten (4—12012). Das Kammerorchester Eisler nimmt sich gleichfalls russischer Volkslieder an: acht Stück sind es, die, hübsch verbunden, durch kernige melodische Eigenheiten und rhythmische Besonderheiten erfreuen. Die melancholische Note fehlt seltsamerweise (4—4058).

Brunswick

kommt auch russisch, und zwar mit zwei Abschnitten aus *Borodins* Polowetzer Tänzen, die das Cleveland Orchestra, geführt von Nokolai Sokoloff, mit feuriger Beschwingtheit vorträgt (A 8874).

Grammophon

Beethovens »Adelaide« gibt *Heinrich Schlusnus* eine wundervoll leichte Art gesanglicher Behandlung; das in enger Florestan-Nähe stehende Gesangsstück ist selten so innig vorgetragen worden wie von diesem Künstler (95391). Weil *Julius Patzak* sich zweier Lieder aus Zellers Operetten annimmt (den Bravournummern aus Vogelhändler und Obersteiger) legt man die Platte 23922 auf und freut sich der ungekünstelten, aufs feinste pointierten Vortragskunst dieses ausgezeichneten Tenors. Der Triumphmarsch aus Aida und das Intermezzo aus der Cavalleria nimmt man als Zeugen ihrer Unverwüstlichkeit gern in Kauf; Alois Melichar mit der Berliner Staatskapelle lassen durch die vortreffliche Wiedergabe allen Widerstand gegen das Zuoft schnell überwinden (27234).

Ultraphon

Ganz groß stellt *Louis Graveure* neben das Largo das Cave Selve Händels hin. Seine vom Bariton zum Tenor gewandelte Stimme strahlt hier in beiden Lagen vollendete Kraft und Schönheit aus (F 891). Aber auch *Joseph Schmidt*, von den Hoffnungen zu den Erfüllungen aufgerückt, zeigt in je einer Arie aus Zauberflöte und Liebestrank das Hineinwachsen seines blühenden Tenors in Kultursphären (E 855). An dem Offenbach-Potpourri, aus mehreren Operetten gespeist (A 888), wird der Unterhaltungsbedürftige kaum, an dem Puccini-Potpourri, aus fünf Bühnenwerken sehr locker gefügt und von den Berliner Philharmonikern unter Meyrowitz gespielt, kann auch der Anspruchsvollere nicht gut vorübergehen (E 878). Voll auf seine Kosten jedoch kommt man bei der *Gluckschen* Ouvertüre zur Iphigenie in Aulis mit dem Wagner-Schluß (E 844), die *Erich Kleiber* und die Berliner Philharmoniker durch Beseelung und stilsicherste Feinkunst adeln.

Felix Roeper

✶ ECHO DER ZEITSCHRIFTEN ✶

LEO BLECH:

Die Instrumentation der »Carmen«

Welche unverwelklichen Reize in dieser Partitur enthalten sind, entnehme ich der an mir selbst beobachteten Tatsache, daß rund *vierhundert Aufführungen, die ich von »Carmen« leitete*, nicht imstande waren, mir die nötige Reproduktionsfrische zu rauben. Immer wieder bin ich bei den ersten Takten schon im Banne des genialen Dramatikers. Es müssen doch wohl stärkste Qualitäten sein, die sich so wenig abnutzen.

Und so sollen diese Zeilen, wie gesagt, mehr ein Bekenntnis sein; ein kleiner Huldigungsstrauß von Blüten der Dankbarkeit und Liebe; Zeilen, die vielleicht den oder jenen der Laien etwas »hörender« zu machen geeignet sind.

Humperdinck sagte mir einmal: »Wenn Bizet noch lebte — *das* wäre der Meister, bei dem ich noch Studien treiben möchte.« Auf meine Frage: »Warum gerade bei Bizet?« erwiderte er: »*Weil ich keinen Komponisten kenne, bei dem Form und Inhalt in schönerem Gleichgewicht zueinander stehen.*«

Zu welchem von beiden gehört nun die instrumentale Einkleidung, die orchestrale Farbe dieser Partitur? Zur Form gewiß nicht. Also zum Inhalt! Und hier fällt mir gleich etwas auf, was nur Meisterwerke an sich beobachten lassen: Die Instrumentation, etwas scheinbar *Äußerliches*, ist ganz im Inhalt, im *Innerlichsten*, aufgegangen. Was sonst so oft ganz nahe liegt: die Instrumentierung als koloristischer *Selbstzweck* — ist ganz und gar dem edleren und höheren Ziele gewichen, aus dem Orchester einen dramatischen Faktor zu machen. Es ist das Problem restlos gelöst: in höchstem Maße farbig, reizvoll und orchestral dramatisch in strenger Verfolgung des inneren Sinnes der Szene zu sein. Dazu kommt aber eine Bescheidung in den angewandten Mitteln, die geradezu rätselvoll ist. (Welche geniale Eingebung wäre nicht rätselhaft!) Macht der Laie sich klar, daß *die Schönheiten, der lichtvolle, zärtliche Orchesterklang der »Carmen«-Partitur mit den Mitteln des »Freischütz«-Orchesters erreicht ist?* Ich wage zu behaupten, daß an gewissen Höhepunkten zum Beispiel Mozart (der immer als maßvoll Gepriesene) weit, weit verschwenderischer in der Anwendung der orchestralen Mittel war als Bizet.

Aus »Blätter der Staatsoper«, XI/18.

THEODOR WIESENGRUND-ADORNO:

Reaktion und Fortschritt

... Der sprachlosen Ewigkeit die musikalischen Urbilder zu entreißen, ist die wahre Intention des Fortschrittes von Musik. Wie der gesellschaftliche Prozeß nicht an allen seinen einzelnen Fakten oder im Sinne durchgehender »Entwicklung« als Fortschritt zu deuten ist, sondern als Fortschritt der *Entmythologisierung*, so auch die Genesis von Musik in der Zeit. Mag im gegenwärtigen gesellschaftlichen Zustand ein Werk von der Dignität Beethovens oder gar Bachs radikal ausgeschlossen sein; mag jenen gegenüber der einzelne heute nichts vermögen — und er vermag in den größten Werken der Epoche mehr als zugestanden wird —: das Material ist heller und freier geworden und den mythischen Bindungen der Zahl, wie sie Obertonreihe und tonale Harmonik beherrschen, für alle Zeit entrissen. Das Bild einer befreiten Musik, einmal so scharf gesichtet wie es uns geschah, läßt sich wohl in der gegenwärtigen Gesellschaft verdrängen, deren mythischem Grunde es widerstreitet. Aber es läßt sich nicht vergessen und vernichten. Zum »Ursinn« führt der Weg nicht ins archaische Bilderreich, sondern in den Bereich der Bilder, die uns frisch erscheinen: hier dürfte der Begriff der Avantgarde, mit dem man in Deutschland heute nicht gern zu tun hat, seine beste Rechtfertigung finden. Wer aber fürchtet, es werde die Entmythologisierung der Musik, die wachsende Ermächtigung von Bewußtsein im musikalischen Umkreis um den Preis der qualitativen Differenzen und schließlich der Natur selber erkauft und ende im leeren Spiel, dem ist zu entgegnen. Die qualitativen Differenzen in der Musik waren geschrumpft gerade unter der Herrschaft ihres letzten und gewalttätigsten Naturprinzips, des Leittons und der Dominante. Seitdem deren Macht gebrochen, ist auch das »Allerweltschroma« dahin. Die Stufen auskonstruierter Zwölftontechnik stehen in qualitativen Differenzen zueinander, sind von verschiedener Wertigkeit, ohne daß diese Wertigkeiten von den Obertonverhältnissen blind diktiert würden. Was endlich die Besorgnis um die Natur anlangt, so erinnert sie von fern an die Bestrebungen, die darauf ausgehen, die gefährdeten Volkstrachten zu erhalten. Was unveränderlich ist an der Natur, mag für sich selber sorgen. An uns ist es, sie zu verändern. Einer Natur aber, die trübe und schwer in sich beharrt und das

Licht des erhellenden und erwärmenden Bewußtseins zu scheuen hat, ist füglich zu mißtrauen. In der Kunst des realen Humanismus wird für sie kein Raum mehr sein.

Aus »Anbruch«, XII/6.

ERWIN KROLL:
Hermann Ambrosius

Auch in einer musikalisch so umstürzlerischen Zeit wie der heutigen leben Komponisten, die weder Ausmünzer des Gestrigen sind noch Fanfarenbläser des Heutigen, sondern ihre Sendung darin sehen, tragfähige Brücken vom Alten zum Neuen zu schlagen und das weiter zu entwickeln, was von kompositorischen Werten noch lebensfähig ist. Wir reden nicht von Epigonen, die es zu allen Zeiten gegeben hat: Nachahmer und Ausmünzer des »bewährten Alten«. Wir meinen jene schöpferischen Naturen, die das Gefühl für das Stete der künstlerischen Entwicklung, für die unzerstörbaren Werte so unbeirrbar in sich tragen, daß sie ihr Werkschaffen auch gegen eine Welt von Unverstand zu behaupten wissen. Das Schicksal solcher Komponisten ist bekannt. Sie gelten als reaktionär, als unschöpferisch, ihre Werke haben keinen rechten Marktwert ... Und doch lehrt uns die Musikgeschichte, daß jene Helden des Tages, jene Fanfarenbläser vergehen, unsere »Unzeitgemäßen« aber durch das Urteil der Geschichte doch eines Tages an den richtigen Platz kommen; meist freilich erst dann, wenn ihren irdischen Leib längst der kühle Rasen deckt ...

Hermann Ambrosius zählt seiner Abkunft und seinen landschaftlichen Bindungen nach zu jener norddeutsch-mitteldeutschen Komponistengruppe, die durch die Namen Schumann, Brahms, Pfitzner gekennzeichnet ist. Von seinem Lehrer Pfitzner hat er bahnbestimmende Eindrücke empfangen; aber es wäre verkehrt, Ambrosius darum als Pfitznerianer abzustempeln. Sein aufgeschlossener, unliterarischer, durch alles Technische gefesselter Sinn widerstrebt solcher Abstempelung; zudem ist Ambrosius trotz stark empfundener Lieder, die er geschrieben hat, doch vorwiegend sinfonisch eingestellt. Beethoven und Bruckner, deren Werke er durch Nikisch und Furtwängler zu hören das Glück hatte, haben ihn nach eigenem Eingeständnis zutiefst berührt, und ihnen verdankt er die konstruktive Weite seiner Schöpfungen. Von der Sonaten-, aber auch von der Suitenform her ist er in seinen jüngsten Werken zu einer ganz persönlichen Formorganik gelangt; ein unermüdlich an sich und seiner künstlerischen Vervollkommnung Arbeitender, dem Schaffen Lebensbedürfnis ist, und der schon jetzt auf eine imponierende Reihe von Tonwerken zurückschaut ...

Aus »Zeitschrift für Musik«, März 1931.

HANNS GUTMAN:
Reform des Musiklebens?

... Es ist zutreffend, daß die für den Konzertsaal verwendbare Literatur nicht übermäßig groß ist. Es ist eine faule Ausrede, daß sie mit dem heute gebräuchlichen Ausschnitt erschöpft sei. Wie man eigenartige, interessante und dabei in sich einheitliche Programme aufstellen kann, sogar ohne einem Radikalismus zu verfallen, das hat mit bestem Erfolg Klemperer bewiesen, das hat auch Taube gezeigt, der insbesondere immer wieder Novitäten in der alten Musik aufzufinden weiß. Innerhalb der Klavier-Literatur ist die Auswahl, zugegeben, schwieriger. Die Folgerung daraus lautet: gebt weniger Klavierabende! Spielt nicht ewig das Gleiche! Einigt euch auch untereinander über eure Pläne, damit es nicht mehr vorkommt, daß siebenmal in einem Monat dasselbe Werk aufgeführt wird. Daß zum Beispiel Mahler stets mit den gleichen Sinfonien zu Wort kommt, während etwa seine Sechste seit einem Jahrzehnt verstummt ist. Die Frage dürfte nie heißen: ist wieder mal ein Konzert des Pianisten Müller fällig; sondern nur: besteht schon wieder eine Notwendigkeit für eine Aufführung der Hammerklaviersonate? Daß es sich de facto genau umgekehrt verhält: das ist der Grundfehler. Unser Konzertleben ist ein Spiel des Zufalls.

Kurz, mir scheint, es hat wenig Zweck, Konzerte zu verbilligen, nach denen ohnehin keine Nachfrage besteht. Eine Reduktion der Eintrittspreise, die schwere Kämpfe kosten wird, muß fruchtlos bleiben, wenn sie nicht Hand in Hand geht mit einer Reform der künstlerischen Zielsetzung; wenn nicht in Zukunft das Bestreben sichtbar wird, alles Unnötige fortzulassen, das Notwendige aber richtig zu dosieren. Von einer Veränderung der geistigen und materiellen Bedingungen allerdings ließen sich neue Antriebe für das Konzertleben erhoffen, dessen Krise in der Tat beängstigende Formen angenommen hat.

Die konzertierenden Musiker haben sich, zur Durchführung ihrer Pläne, zu einem »Kon-

zertgeber-Bund« zusammengeschlossen. Da der Name an Scheußlichkeit sowieso nicht zu übertreffen ist, schlage ich die Gründung eines »Konzertnehmer-Bundes« vor, dessen Aufgabe die Durchsetzung der eben skizzierten Wünsche auf seiten der Musikfreunde und Musikkritiker ist. Der Paragraph in seinen Statuten hätte zu lauten:
Das Spielen der h-moll-Sonate von Liszt wird auf die Dauer von drei Jahren untersagt.

Aus dem »Auftakt«, XI/3.

MAX UNGER:

Musik und Oper in der Gegenwart

... In Deutschland hat der unbedingte Impressionismus, so rein, wie ihn etwa Debussy vertrat, kaum einen einzigen Nachfolger gefunden. Manche Tonsetzer bedienen sich der impressionistischen Mittel nur gelegentlich, wo es ihnen aus bestimmten äußeren Gründen geboten scheint; so der norddeutsche Neuromantiker Walter Niemann in manchen exotischen Stücken, ähnlich Hugo Kaun in Naturschilderungen, Paul Graener, Franz Schreker u. a. in ihren Bühnenwerken — dieser wie sehr viele andere den impressionistischen mit dem expressionistischen, nicht selten auch noch mit dem neuromantischen Stile mischend.
Wie in der bildenden Kunst, so verzichtet der Vertreter des musikalischen Expressionismus grundsätzlich auf jeden Einfluß von außen; die Überlieferung gilt ihm ebensowenig wie das Vorbild in der Natur. Der *reine* musikalische Expressionismus hat daher ebensowenig mit den Ausdrucksmitteln des überlieferten Dur- und Mollsystems etwas zu schaffen wie mit der modernen Stimmungskunst, die sich selbst dort, wo sie keinen Hinweis durch Titel oder sonstige Worterklärung gewährt, von äußeren Eindrücken leiten läßt. Er will mit neuen Mitteln innere Erlebnisse wiedergeben. Alles, was nach geflissentlicher Umgehung überlieferter Regeln aussieht, scheint ihm gerade recht zu sein. Die Motive sind meist kurzatmig gehalten und folgen sich anscheinend ohne inneren Zusammenhang und ohne Rücksicht auf Sangbarkeit. Trotzdem wird gewöhnlich noch mehr Wert auf die melodische Seite denn auf die harmonische gelegt. Während die Musik der Romantik gerade auch auf Verfeinerung der Harmonik — der »vertikalen Seite« des Musikhörens — bedacht war, ist es dem Expressionismus im wesentlichen um das *lineare* horizontale Hören zu tun. Die Harmonik scheint überhaupt allem aus dem Wege zu gehen, was nach früheren Begriffen »konsonant« klingt. Dynamische Gegensätze spielen eine besondere Rolle. Das Ergebnis für das musikalische Ohr: seelische Zerrissenheit und Erregung, Verneinung alles Bestehenden. Sehr bezeichnend übrigens, daß sich diese Abart der Musik besonders zur Darstellung der Parodie und der Groteske eignet ...

Aus dem »Türmer«, März 1931.

FRIEDRICH BLUME:

Alte Chormusik

Den Zugang zur alten Musik mußte sich die Chorbewegung selbst bahnen. Die musikgeschichtliche Forschung, die seit etwa dreißig Jahren in ständig zunehmendem Maße Quellen erschließt und durch Neudruck zugänglich macht, ging ihr voran. Sie legte monumentale Ausgaben vor, die dem gelehrten Studium dienen. Zwei ihrer Pioniere, Hermann Kretzschmar und Guido Adler, suchten dabei ständig die Verbindung mit der Praxis zu wahren. Doch konnten aus vielen Gründen die großen Gesamtausgaben, Denkmälerpublikationen usw. nur wissenschaftliche Wegbereiter sein, denen die Praxis mit handlichen Ausgaben folgen mußte. Ganz besonders die letzten zehn bis zwölf Jahre haben ungeheuer viel alte Musik neu erscheinen lassen, meist geleitet von bestimmten Absichten: Schulliederbücher, Sammlungen für bestimmte kirchliche Zwecke usw. taten sich in großer Menge auf. Daraus ergab sich von selbst, daß gewisse Spezialgebiete der alten Musik ganz besonders mit Neuausgaben bedacht wurden: das deutsche weltliche und geistliche Lied, von den einfachsten Satzformen bis zur polyphonen Motette wurde für die Zwecke der Schule, der Jugend und der evangelischen Kirchenmusik das Hauptfeld der praktischen Neuausgaben. Daneben stehen die zahlreichen Veröffentlichungen speziell katholischer Kirchenmusik von Palestrina selbst oder im sogenannten »Palestrinastil« — Veröffentlichungen, die nicht unmittelbar in Beziehung stehen zu dem geschilderten Wandel des Chormusikideals, die vielmehr schon im 19. Jahrhundert zahlreiche Vorgänger haben. Ist ja doch der »Palestrinastil« als sanktionierter Stil der katholischen Kirche ein durch die Jahrhunderte hindurch kultiviertes Erbgut geblieben ...

Aus der »Schweizerischen Musikzeitung« vom 15. XI. 1930.

LICCO AMAR:

Ende des Konzertlebens?

Einem alten Glauben zufolge soll jedem vorzeitig Totgesagten ein langes Leben verbürgt sein. Gemindert, zerzaust und oft im Kampf ums Dasein begriffen, besteht das Konzert als wichtige Form des öffentlichen Musikwesens — aber es lebt und wird existieren, trotz gegenteiliger Behauptung von mancher Seite. Die ungeheuren Erschütterungen der letzten fünfzehn Jahre, ja selbst die gewaltige soziale und wirtschaftliche Umformung eines Riesenvolks in Rußland haben das Bedürfnis zahlloser Menschen nach Musik nicht vernichtet. Solange unser Musikgut existieren wird und sich durch neue Produktion immer wieder ergänzt, wird es Menschen geben, die den Wunsch haben nach Vermittlung dieses Guts durch dazu Berufene. Nur eine Weltkatastrophe mit politischer, sozialer und wirtschaftlicher Radikalwirkung kann dieses Bedürfnis gründlich vernichten; allerdings bliebe in einem solchen (denkbaren) Fall auch von allen anderen Kultur- und Geistesbestrebungen nichts mehr übrig ...

Unter »Konzert« verstehen wir die Darbietung von Musikwerken durch hierzu berufene Persönlichkeiten vor einer zum Anhören dieser Werke versammelten Anzahl von Individuen. Ich wähle absichtlich diese Definition für den Begriff »Publikum«, denn die Neigung zur Teilnahme an einem Konzert als Zuhörer ist in höchstem Maße abhängig von individueller Veranlagung und Entwicklung, und nur sekundär, in geringem Maße sozial bedingt. Eine Betrachtung des Publikums vorwiegend vom gesellschaftlich-funktionellen Standpunkt führt nur zu (auch historisch) fehlerhaften Resultaten. Innerhalb des europäischen Kulturkreises, der uns allein interessiert, basiert besonders in der Gegenwart das öffentliche Musik- und Konzertleben auf dem Individuum. Ein wie immer geartetes Publikum ist in seinem Verhalten zur Musik weder von Gruppeninstinkten noch von Kollektivgefühlen geleitet. Vom Standpunkt des Musikers gesehen ist es gleich, ob man vor Arbeitern, in einer Universität oder innerhalb eines Musikvereins spielt; man hat immer dieselbe Sache auf gleiche Art zu vertreten. Das Bedürfnis und die Reaktionsfähigkeit des Zuhörers sind von ganz anderen Faktoren bestimmt als von seiner sozialen Einstellung und Einordnung.

Diese Überzeugung, die auf der Beobachtung täglicher Erlebnisse beruht, gibt mir den Mut zu der eingangs aufgestellten Behauptung von der »Unsterblichkeit« der Einrichtung des Konzerts. Quantitative und qualitätsmäßige Veränderungen sind nötig und teilweise im Gange, sie ändern aber nichts an der Urtatsache des Bestehens und Funktionierens dieser Einrichtung. Es mögen neue geistige Zielsetzungen im Gefolge von sozialen und anderen Umschichtungen aufkommen, dem persönlichen Wunsch nach Anhören von Musik können sie aber grundsätzlich nichts anhaben ...

Aus »Deutsche Tonkünstler-Zeitung« vom 20. II. 31.

FRITZ HAUFE:

Musik und Sachlichkeit

Wahrhaftig, *nur* Musik als Ausdruck einer großen Innerlichkeit ist uns etwas wert. Wahrhaftig nicht eine Musik, die nur ein Formspiel, ein Stilgebilde ist. Das wäre ja l'art pour l'art! Aber bei einer großen Musik ist seelischer »Inhalt« gar nicht an eine seelenlose »Form« herangetragen. Sie erwachsen beide aus *einem* übergreifenden Gehalt. Über die mechanische Gegenüberstellung von Inhalt und Form sind wir philosophisch nachgerade längst hinaus. Es gibt im wirklichen Kunstwerk keine Form, die als Form nicht schon höchst bezeichnendes Wesen, schon »Inhalt« ist; es gibt keinen *künstlerischen* Inhalt, der ohne den lebendigen Leib einer Form überhaupt erscheinen könnte. Wir sprechen von »Gestalt« und »Gehalt«, wenn wir auf dieses Ineinander hinweisen. Dieser *Grundgehalt* der Kunst ist es, den das heutige Gespräch über Musik zu umreißen versucht. Und dabei zeigt sich Wesenswandel von Generationen. Da wechselt das Verlangen der Generationen. Bedürfen wir einer Musik, die Ausdruck *privaten* Gefühlslebens ist? Oder einer, in der eine Menschenart zu uns spricht, die noch in den *über*privaten Schöpfungsgemeinschaften drin steht, in Familie, Volk, Stand, Heimat, Kirche? Brauchen wir heute Erquickung an den Menschen und Musiken der Zeit der Volkszerlösung (seit rund »1792«) oder des volkhaften Daseins? Tut uns schlichte Musik solcher Art nicht am ehesten not für unser geselliges Musizieren, für den Sanges*brauch?* (Von den Bedürfnissen des Konzertlebens sei hier abgesehen.) Ob diese Musik dann »polyphon« oder »homophon« geschrieben ist, ist erst eine zweite Frage. Wir machen allerdings hinterher die merkwürdige Entdeckung, daß — sicher nicht

zufällig — die Meister volkhafter Zeit *(vor* dem Rationalismus) überwiegend polyphon schrieben. Das wird dann wohl seine innere Notwendigkeit gehabt haben.

Jene Meister haben nicht ihre persönlichen Stimmungen widerspiegeln, sondern davon zeugen wollen, daß sie in eine überpersönliche Welt des Sinnes, der Schönheit und Würde, der Reinheit und Gottesnähe hineinschauen konnten, von ihr wollten sie in Tönen Zeugnis ablegen. Gewiß in ihrer persönlich-menschlichen Art, — aber die Richtung ihrer Musik ging nicht auf Ausbreitung dieser persönlichen Art, sondern auf eine *Sache*. Den wesentlichen Menschen (belanglose Nachschwätzer gibts überall), die heute Musik als »absolute Musik« und nicht als persönlich-poetisches Bekenntnis hören wollen, kommt es gerade *nicht* auf ein inhaltleeres, bloß formales Musikempfangen an. Sie suchen gerade den tief ethischen, *inhaltlichen* Charakter der Musik, wenn sie Musik nicht dafür verwendet sehen wollen, daß sich gieriger Selbstgenuß, stimmungs-schwelgerisches Sichfühlen an ihr anranken. Wenn heute Musik zu einer Art Gefühlsentschleimung mißbraucht wird, so werden wir mit der größten Schärfe *die* Musik in den Vordergrund rücken, bei der das am schwierigsten geht, also Lechner und Praetorius statt Mendelssohn und Brahms singen, um die noch erweckbaren Zeitgenossen zum rechten Singen und Hören zu führen, und um eben damit auch die rechten Sänger und Hörer — gerade auch für die Meister Brahms und Mendelssohn zu schaffen . . .

Aus »Deutsche Sängerschaft«, Okt./Nov. 1930.

WALTER BERTEN:

Wesen und Wert der atonalen Musik

Das Schicksal der neuen Musik ist nicht das der atonalen. Hoffnungsvolle, beglückende Wandlungen und unbeirrbares Reifen und Schaffen zeigen schon größeren, gesunden Fortschritt. *Neuer Geist des neuen Menschen* schuf sich schöpferisch *neue Wege*, eine neue Zeit auszudrücken. Des Menschen Seele, versklavt der Maschine, erlöst eine klare straffe, frohe, unsentimentale und unheroische Musik, deren Ethos *fröhlicher Lebensbejahung um der Überwindung willen* heißt! Ihre Vorbereiter (sie sind da!) wollen wir mit Nietzsche begrüßen: »Ich liebe alle die, welche wie schwere Tropfen sind, einzeln fallend aus der dunklen Wolke, die über den Menschen hängt: sie verkündigen, daß der Blitz kommt und gehen als Verkündiger zugrunde.« Ihre Erfüller aber wollen wir offenen Herzens und mit der jungen, neuen Kraft unserer Zeit, mit dem *Glauben* fröhlich erwarten.

Aus der »Königsberger Hartungschen Zeitung« vom 26. 1. 1931.

FRANZ SCHREKER:

Der musikalische Künstlernachwuchs

Es ist nicht leicht, an der Berliner Hochschule für Musik eine Prüfung zu bestehen, denn wir sind streng: nur das Beste vom Besten wird angenommen. Immerhin rekrutierten wir wieder eine stattliche Anzahl von Talenten, wenn auch der Andrang zum Musikstudium in diesem Jahre nicht so stark ist wie sonst. Die allgemeine wirtschaftliche Lage macht sich auch auf diesem Gebiete bemerkbar. Wahrscheinlich scheuen sich viele vor einer Kunst, die in der Regel als brotlos bezeichnet wird. Sind aber die Aussichten für junge Künstler nicht gerade rosig, so sind sie auch nicht schlechter als auf irgendeinem anderen Gebiet des Berufslebens. Musiker, Sänger, Schauspieler, die soeben die Hochschule verlassen haben, können sogar leichter ein Engagement finden als ältere Künstler, und zwar aus dem einfachen Grunde, weil sie — billiger sind. Der siegreiche Vormarsch des Tonfilms hat aber die Chancen für Musiker verringert, indem er dem zu einer Selbstverständlichkeit gewordenen Kinoorchester den Todesstoß gegeben hat. Ein Orchestermusiker in Berlin hat immerhin die Möglichkeit, in einem guten Orchester 300 bis 400 Mark im Monat zu verdienen, während im Reich die Gagen entsprechend niedriger sind. Aber auch während des Studiums hat unser Künstlernachwuchs mit der harten Zeit zu kämpfen. Unsere deutsche Künstlerjugend ist aber von einem Idealismus beseelt, der ihr hilft, die Sorgen um die Existenz zu überwinden.

Was den Stil der Kompositionen des Künstlernachwuchses betrifft, so ist die sogenannte »atonale« Art überwunden. Man komponiert nicht mehr so wie in den letzten Jahren; das Schlagwort aber für die neue Richtung ist noch nicht gefunden. Es bleibt abzuwarten, welches Schlagwort für die heutige Kompositionsart erfunden werden wird. Man kann sagen, daß man wieder anfängt, ehrlich und nicht nach irgendwelchen Rezepten zu musizieren.

Aus »Der Mittag«, Düsseldorf, vom 10. IV. 31.

NEUE OPERN

Lotte Backes hat eine Oper »*Uriel Acosta*« vollendet, deren Stoff das Trauerspiel Karl Gutzkows zugrunde liegt.

Walter Goehr ist der Komponist der ersten Funkoper »*Malpopita*«, Text von Mendelssohn und Seitz, die Ende April in der Funkstunde Berlin ihre Ursendung unter Erich Kleibers Leitung erlebte.

Jakob Knoller hat eine vieraktige Oper »*Esther*« beendet. Die Dichtung, die sich auf biblische Vorgänge stützt und auf stark dramatische Wirkungen angelegt ist, entstammt der Feder des Komponisten. Das Werk wird jetzt an die Bühnen versandt.

Peter Kreuder arbeitet an einer Opera buffa »Wintermärchen«. Das Buch schrieb Günther Stock.

Pietro Mascagnis neue Oper »*Masken*« erlebte ihre Uraufführung im Nationaltheater zu Rom.

Ildebrando Pizzettis jüngstes Opernwerk »*Bruder Gerhardus*« wurde am Hamburger Stadttheater zur deutschen Uraufführung gebracht.

*

Richard Strauß hat den *Schumannschen* »*Karneval*« für Orchester bearbeitet. Das Stück gelangte im Rahmen der diesjährigen Prager Maifestspiele an der Prager Oper durch das Wiener Staatsopernballett zur Uraufführung.

OPERNSPIELPLAN

ALLENSTEIN: *Paul Graeners* »*Friedemann Bach*« wird hier im Landestheater zur Aufführung gelangen.

BERLIN: *Staatsoper Unter den Linden:* Die künstlerische Leitung führt künftig *Tietjen* unmittelbar; in der Leitung werden weiter tätig sein *Hörth* als Oberregisseur und *Kapp* unter Beibehaltung seiner Tätigkeit als Dramaturg. Am Pult wird als Dirigent außer *Kleiber* und *Blech Otto Klemperer* erscheinen. *Lert* und *Zweig* bleiben im Verband, *Bruno Walter* und *Wilhelm Furtwängler* sind für die Einstudierung einzelner Werke und deren Wiederholungen gewonnen worden.

Zur *Uraufführung* ist bisher erworben worden: *Pfitzners* Oper »Das Herz«, die am 12. November unter Leitung von Furtwängler herauskommen soll; ferner sollen »Andromache« von *Windt* und »Roi d'Yvetot« von *Ibert* aufgeführt werden. Neuinszeniert und neueinstudiert werden *Schillings'* »Pfeifertag« in der neuen Bearbeitung (Dirigent Kleiber), *Mozarts* »Cosi fan tutte« (Dirigent Blech) und »Idomeneo« in der Neubearbeitung von Richard Strauß, *Webers* »Oberon« mit Bruno Walter am Pult, Iphigenie in Aulis« von *Gluck* in der Urfassung (Dirigent Otto Klemperer), *Wagners* »Meistersinger« (Furtwängler), *Webers* »Freischütz«, *Verdis* »Die sizilianische Vesper« und eine Operette von Offenbach.

In der zweiten Hälfte der Spielzeit werden voraussichtlich noch neue Werke der jüngsten deutschen Komponisten zur Ur- oder Erstaufführung gelangen. Insgesamt werden mit den Neuheiten etwa 63 Opernwerke das ständige Repertoire bilden.

Die *Städtische Oper*, deren Leitung *Kurt Singer* mit Ende dieser Spielzeit niederlegt, um sie seinem Nachfolger *Karl Ebert* zu übergeben, verheißt als Uraufführung *Paul Graeners* »Friedemann Bach«, der sich die Erstaufführungen von »Oberst Chabert« von *Waltershausen* und der »Soldaten« von *Manfred Gurlitt* anschließen werden. Es ist ferner an die Erwerbung eines Werkes *Prokofieffs:* »Spieler« (Deutsche Uraufführung) gedacht. Die im Lauf dieser Spielzeit begonnene Neuinszenierung von *Wagners* »Ring des Nibelungen« wird mit »Siegfried« und »Götterdämmerung« abgeschlossen. Von *Mozart* ist seine Jugendoper »Il re pastore« in Aussicht genommen, von *Verdi* erscheint als für Berlin neues Werk »Macbeth«. — Auch die *Tanzgruppe* soll im nächsten Winter wieder mit einigen neuen Werken hervortreten. Es ist hierbei an *de Fallas* »*Der Dreispitz*«, eine getanzte Offenbachiade, eventuell an ein neues Werk von Strawinskij gedacht.

BUENOS AIRES: Unter Leitung *Max Hofmüllers* wird das Teatro Colon am *22. Mai* mit den »Meistersingern« eröffnet wurde. Die oberste musikalische Leitung des deutschen Repertoires ist *Otto Klemperer* übertragen; als Gastdirigenten sind weiter verpflichtet *Georg Sebastian* und *Orete Piccardi.* Intendant *Hartmann*-Breslau wird mehrere deutsche Werke inszenieren. Unter den Künstlern, die für das deutsche Ensemble engagiert wurden, befinden sich u. a. die Damen Leider, Olschewska und die Herren Jöken, Kipnis, Melchior, Riavez und Schipper. Das Repertoire umfaßt ferner: den Nibelungenring, Fidelio, Figaros Hochzeit, Rosenkavalier, Salome, Tristan und Isolde und Fledermaus.

BRÜSSEL: Das Aachener Stadttheater wird hier mehrere Gastspiele geben.

HAAG: Kürzlich hat hier die Erstaufführung der »*Götterdämmerung*« mit deutschen Kräften stattgefunden.

KÖLN: Die Pariser Opéra comique hat jüngst mit ihren ersten Kräften »*Carmen*« aufgeführt.

LONDON: Mit dem »*Rosenkavalier*« ist die Opernsaison glanzvoll eröffnet worden. *Bruno Walter* dirigierte, Margit Angerer, Lotte Lehmann und Elisabeth Schumann wirkten mit. Dem »Rosenkavalier« folgten »Tristan und Isolde«, »Rheingold« und die »Walküre«.

MAILAND: In Neueinstudierung wurde »*Don Giovanni*« herausgebracht, geleitet von *Bruno Walter*.

MOSKAU: Aufführungen von »*Aida*« und »*Carmen*« leitete *Ignaz Waghaiter* im Sowjet-Staatstheater.

MÜNCHEN: Die Uraufführung von *Pfitzners* »Das Herz« findet hier gleichzeitig mit der Berliner Wiedergabe statt.

NÜRNBERG: Während der Bayreuther Festspielzeit wird die Städtische Oper wie auch in früheren Jahren mit eigenen Kräften *Festaufführungen* der »*Meistersinger*« herausbringen. Außerdem gelangen während der Festspielzeit Werke von *Mozart* und *Verdi* zur Wiedergabe.

PRAG: Im Rahmen der internationalen Musikwoche sind Aufführungen der *Verkauften Braut*, der *Jenufa* und des *Figaro* im Nationaltheater, sowie zwei weitere Vorstellungen im Neuen Deutschen Theater, ein Chorabend, ein Kammermusikkonzert, die Vorführung alter Opern durch das tschechische Konservatorium, und eine Nachmittagsveranstaltung in der Bertramka vorgesehen.

UTRECHT: Hier hat die Mainzer Oper gastiert. Zur Aufführung gelangten »*Hoffmanns Erzählungen*« und »*Die Fledermaus*«. Die musikalische Leitung hatte *Adolf Kienzl* inne.

WIEN: Die Festwochen vom 7. bis 21. Juni werden im Zeichen Mozarts stehen. Aufführungen in der Staatsoper, die einen Mozart-, Wagner- und Richard-Strauß-Zyklus bringen, Konzerte, Ausstellungen sowie internationale Kongresse werden veranstaltet.

NEUE WERKE FÜR DEN KONZERTSAAL UND DEN RUNDFUNK

Die Kölner Singakademie verhalf der *Lateinischen Matthäuspassion* des Holländers *Theo van der Bijl* zur reichsdeutschen Uraufführung und zugleich dem das Werk selbst leitenden Komponisten zu einem lebhaften Erfolg.

Hans Chemin Petit hat eine neue Motette für sechsstimmigen gemischten Chor a cappella verfaßt, den Bernh. Henking, Dirigent des Magdeburger Domchors, zur Uraufführung erwarb.

Ein neues Werk von *Karl Heinrich David* (Zürich) »Ballett für großes Orchester« gelangt im Juni unter der Leitung von *Kurt Rothenbühler* in Zürich zur Uraufführung.

Der italienische Komponist *Carlo Fardini* beabsichtigt in seinem nächsten Werk die Eindrücke wiederzugeben, die er bei der Fahrt im Eisenbahnzug durch einen Tunnel hat. Um den Anforderungen einer solchen *Sinfonie des Eisenbahntunnels* gerecht zu werden, hat Fardini eine Zeitlang planmäßig Reisen auf tunnelreichen Strecken unternommen.

Julius Gatter hat ein dreistimmiges Männerchorwerk mit Sopransolo und kleinem Orchester, unter dem Titel »*Das Hohelied*«, nach Worten von Christian Morgenstern, vollendet.

Im Hamburger Rundfunksender wurde kürzlich das Hörspiel »*Simon von Utrecht*« von Hans Leip mit der Musik für großes Orchester von *Alex Grimpe* unter musikalischer Leitung des jungen Komponisten uraufgeführt.

Hugo Herrmann hat gemeinsam mit *Gustav Maerz* eine »*Laienchorschule*« vollendet, die er bei der Mannheimer Chortagung im Juni und dem Nürnberger Sängerfest im Juli vorführen wird.

Anläßlich der Begrüßungsfeier des Bischofs Dr. Gröber in Dresden gelangte durch die vereinigten Kirchenchöre Dresdens unter Leitung Karl Gottfrieds der neue Festchor »*Der Kirche Fels*« von *Franz Höfer* zur Aufführung.

Julius Kopsch hat eine Reihe französischer Dichtungen, darunter die berühmte »Invitation au Voyage« von Baudelaire vertont.

Alfred Sittard brachte mit dem St. Michaelis-Kirchenchor in der Norag Vier Gesänge a cappella von *Robert Müller-Hartmann* (nach Worten von Chr. Morgenstern) zur Uraufführung.

Der schwäbische Komponist *Adolf Pfanner* hat eine *Kirchensonate für Orgel und Violine* geschaffen. Der Domorganist von Wien, Karl Walter, hat diese Sonate in sein Konzertprogramm aufgenommen.

Die Berliner »Funkstunde« brachte ein *Streichquartett* von *Curt Protze* zur Urauf-

führung. Von demselben Komponisten gelangte eine sinfonische Ouvertüre »Münchhausen« im Leipziger Rundfunk und im Ostmarkenrundfunk zur Wiedergabe.
August Reuß hat eine kleine a cappella-Motette für vierstimmigen gemischten Chor über den »*Ave Maria*«-Text komponiert.
Der Berliner Pianist *Rudolph Schmidt* hat die Komposition eines *Klavierkonzertes* vollendet, das er im Mai in Magdeburg zur Uraufführung brachte.
Die »*Zwei Etüden für Orchester*« von *Wladimir Vogel*, die unter Scherchen in Berlin zur Uraufführung gelangten, werden u. a. in London (Internationales Musikfest), Berlin (Furtwängler), Frankfurt (Horenstein), Magdeburg, Wien, Stuttgart, Winterthur, Paris, Hamburg, München, Dresden und Moskau aufgeführt werden.

KONZERTE

ANTWERPEN: *Heinz Berthold* (Mainz) dirigierte ein Konzert mit modernen deutschen Orchesterwerken.

BERGEN: Hier (wie in Rotterdam und Tokio) wurde *Hermann Wunschs* »Kleine Lustspiel-Suite« aufgeführt.

BRESLAU: *Robert Hernrieds* »Drei geistliche Frauenchöre«, op. 32, wurden durch den Plüddemannschen Frauenchor, den Meininger Stadtkirchenchor und auf einer Konzertreise des Erfurter Motettenchors in verschiedenen südwestdeutschen Städten aufgeführt.

BRÜNN: Der *Musikverein* führte die sinfonische Dichtung »*Der Sturm*« von *V. Novak*, ein Tongemälde für großes Orchester, Chor und Orgel, zum ersten Male in deutscher Sprache auf.

FRANKFURT a. M.: *Hindemiths* »*Lehrstück*« hat *Dr. Hochs Konservatorium* zur Erstaufführung für Frankfurt erworben.

HARBURG: Hier hat das Hamburger Kammerorchester der Vereinigung zur Pflege alter Musik unter Leitung *Fritz Steins* Werke aus dem Umkreis des Hochbarock dargeboten.

KABEL: Das Programm des dritten Kammermusikfestes wies Werke von Bach, Händel, Reincken, Fasch und Vivaldi auf.

LEIPZIG: Der Mitteldeutsche Rundfunk ließ dem ersten »Europa-Konzert« unter *Muck*, ein zweites unter *Schuricht* mit Gieseking als Solist folgen. U. a. bot er auch *R. A. Kirchners* »Ländliche Suite« für Violine und Orchester, Solist Max Krämer, dar.

Neupert-Cembalo
wundervoll silbriger, rauschender Klang, 4-, 8-, 16-Fuß-Register, Baß- und Diskant-Laute
nicht teurer als ein erstkl. Markenpiano
zwei- u. einmanualige Cembali, (ohne u. mit Metallrahmen) Clavichorde
Gebrauchte Flügel, Pianos und Harmonien werden in Tausch genommen.
Gratis-Katalog:
J. C. NEUPERT, Hof-Piano- und Flügel-Fabrik
Bamberg - Nürnberg - München
Günstige Bedingungen — Auf Wunsch ohne Anzahlung

LUDWIGSHAFEN: Hier wie in Kaiserslautern hat Intendant *Clemens v. Franckenstein* als Komponist und Dirigent eigener Werke reichen Beifall geerntet.

NEW YORK: *Egon Wellesz*' »Drei Angelus Silesius-Chöre« wurden von der Schola Cantorum dargeboten. *Paul Graeners* »Flöte von Sanssouci« hat Toscanini aufgeführt.

NÜRNBERG: Kapellmeister *Bernhard Bischoff*, Gründer und Leiter der Neuen Philharmonie, veranstaltet auch in diesem Sommer wieder *Burgserenaden* im Hof der alten Kaiserburg.

OLDENBURG: Von Mitgliedern des Oldenburgischen Landesorchesters wurde unter Leitung von *Johannes Schüler Arnold Schönbergs* »*Pierrot lunaire*« erstmalig aufgeführt (Sprechstimme: Erika von Wagner-Wien). Erfolg errangen auch »Fünf Sätze für Streichorchester« von *Anton Webern* (europäische Uraufführung) und »La p'tite Lilie« von *Darius Milhaud.*

OXFORD: Die Jury des *Internationalen Musikfestes*, das im Sommer in Oxford und London stattfindet, hat u. a. die »Zwei Etüden für Orchester« von *Wladimir Vogel* und die »Drei Angelus Silesius-Chöre« von *Egon Wellesz* zur Aufführung angenommen.

PRAG: Der 175. Geburtstag *Mozarts* wird mit zwei Konzerten gefeiert. Veranstalterin ist die Mozartgemeinde, die sich aus Deutschen und Tschechen zusammensetzt, Ausführende das Orchester der Tschechischen Philharmonie unter *Georg Szell.* In einem zweiten Konzert gastiert das Orchester des Salzburger Mozarteums; hier sollen solche Kompositionen Mozarts zu Gehör kommen, die in Prag entstanden sind oder sonst Beziehung zu Prag haben.

Kürzlich hat hier die Dresdner Staatskapelle unter *Fritz Busch* mit Werken von Beethoven, Bruckner, Reger und Kodaly gastiert.

VENEDIG: Im Teatro Fenice errang *Werner Wolff* mit einem Orchesterkonzert Erfolg. Der Dirigent wurde für das nächste Jahr wieder verpflichtet.

WASHINGTON: Im Rahmen des diesjährigen Kammermusikfestes wurde in der Festhalle der Kongreßbibliothek erstmalig in den Vereinigten Staaten eine Sinfonie *Friedrichs des Großen* aufgeführt. Das New Yorker Philharmonische Orchester spielte unter Leitung von Gabrilowitsch, der vom Cembalo aus dirigierte. Zum Programm gehörte ferner Bachs »Brandenburgisches Konzert Nr. 6«. Später brachte der *Stuttgarter Madrigalchor* unter Leitung *Holles* alte deutsche und italienische sowie moderne deutsche Madrigale zum Vortrag.

WEIMAR: Die der Staatlichen Hochschule für Musik angegliederten Singklassen für Kinder traten jetzt zum erstenmal unter *Robert Schmidt* an die Öffentlichkeit.

WIEN: *Arthur Willner*, als Vertreter der ernsten Musik in den Verband schaffender Künstler Österreichs berufen, gab anläßlich seines 50. Geburtstages ein Konzert, das neben Instrumentalwerken und Chören eine Reihe von Liedern vermittelte. Die meisten Kompositionen erlebten ihre erfolgreiche Uraufführung.

ZÜRICH: Das letzte der diesjährigen Abonnementskonzerte der Tonhallegesellschaft Zürich wurde zu einem Jubiläumskonzert zur Feier der 25jährigen Tätigkeit *Volkmar Andreaes* als Leiter der Sinfoniekonzerte ausgestaltet. Bei dieser Gelegenheit kamen Orchestergesänge Andreaes »Li-tai-pe« zur Uraufführung.

TAGESCHRONIK

Ein Bach-Manuskript ist in Frankreich entdeckt worden. Der Darmstädter Organist Christian Heinrich *Rinck*, der als besonderer Bachverehrer galt und von 1770 bis 1846 lebte, schenkte einem französischen Freund, dem Maler Bonaventure *Laurens*, ein Bachsches Original-Manuskript; es enthält die Komposition des Chorals: »Sei gegrüßt, Jesu gütig«. Nach dem Tode von Laurens fiel sein literarischer Nachlaß an die Bibliothek von *Carpentras*, einem alten Bischofssitz nahe von Avignon. In dieser Bibliothek ist das verschollene Bach-Manuskript jetzt aufgefunden worden.

Unausgeführte Entwürfe Beethovens. Ein bisher unbekanntes Skizzenblatt Beethovens mit sechs unausgeführten Entwürfen zu kleineren Klavierstücken in der Art der Bagatellen hat das Autographenhaus V. A. Heck in Wien erworben. Besonders bemerkenswert an den Skizzen, deren Entstehungszeit bisher nicht festzustellen war, ist die verhältnismäßig sorgfältige Notenschrift und die bei Entwürfen sonst selten vorkommende genaue dynamische Bezeichnung sowie die Anführung der Wiederholungszeichen. Am meisten ausgeführt ist der vierte Entwurf, ein achttaktiges Thema in h-moll.

Ein Schubert-Fund. Der Chordirigent *Hans Wagner-Schoenkirch* hat in einer Wiener Familie die Originalhandschrift von sechs bisher unveröffentlichten »*Deutschen Tänzen*« *von Franz Schubert* entdeckt. Das Manuskript stammt aus dem Oktober 1824. Die Tänze sollen von außerordentlicher Schönheit sein und an melodischer Erfindungskraft den bisher bekannten deutschen Tänzen Schuberts gleichkommen.

Eine unbekannte Liszt-Komposition entdeckt. Matthäus Glinski hat eine unbekannte *Lisztsche* Komposition größeren Stils der Musikwelt zugänglich gemacht. Der Warschauer Musikwissenschaftler, Kritiker, Komponist und Dirigent entdeckte in Leningrad in den Archiven der Musikalienhandlung *W. Bessel* ein Exemplar einer Lisztschen Tonschöpfung, deren Titel in russischer Sprache lautete: »Romanzen von Franz Liszt für eine Stimme mit Klavierbegleitung: ‚*Der blinde Sänger*‘, Ballade vom Grafen Alexis Tolstoj mit melodeklamatorischer Musikbegleitung«.

Vereinigung der deutschen Komponisten. Die beiden deutschen Komponistenverbände, die »Genossenschaft Deutscher Tonsetzer« und der »Bund Deutscher Komponisten« haben sich zu einer »*Interessengemeinschaft Deutscher Komponistenverbände*« zusammengeschlossen. Die Aufgabe der I.D.K. ist, alle Standesangelegenheiten der deutschen Komponisten gemeinsam zu beraten, ihre Interessen zu wahren und den Berufsstand den Behörden, den Parlamenten und der Öffentlichkeit gegenüber gemeinschaftlich zu vertreten. Die Notwendigkeit zu diesem Zusammenschluß ergab sich aus den Reformarbeiten für ein neues Urheberrechtsgesetz, die augenblicklich im Gange sind. Die Leitung der I.D.K. liegt in den Händen des Präsidiums, das aus zehn Vorstandsmitgliedern der beiden Verbände gebildet wird. Als Präsident wurde *Max von Schillings*, als

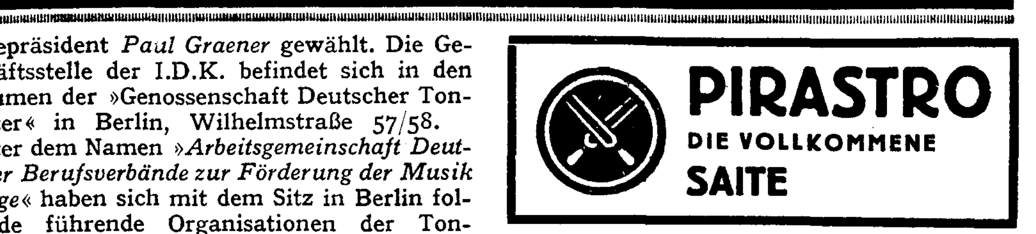
Vizepräsident *Paul Graener* gewählt. Die Geschäftsstelle der I.D.K. befindet sich in den Räumen der »Genossenschaft Deutscher Tonsetzer« in Berlin, Wilhelmstraße 57/58.

Unter dem Namen »*Arbeitsgemeinschaft Deutscher Berufsverbände zur Förderung der Musikpflege*« haben sich mit dem Sitz in Berlin folgende führende Organisationen der Tonkünstlerschaft, des Musikverlages und der Musikindustrien zusammengeschlossen: »Deutscher Musikalienverleger-Verein«, »Reichsverband Deutscher Tonkünstler und Musiklehrer«, »Verband der deutschen Musikalienhändler« (Sortimenter-Kammer), »Verband Deutscher Klavierhändler«, »Verband Deutscher Pianofortefabrikanten«, »Verband Musikinstrumenten-Industrieller«, »Vereinigte Musikpädagogische Verbände«.

Die *Staatliche Akademie der Tonkunst in München* veranstaltet in der Zeit vom 25. Juli bis 3. September musikalische Kurse; diese werden gemeinsam mit den Münchener Kursen des Deutschen Musikinstituts für Ausländer in Berlin abgehalten. Die Unterrichtskurse bieten fortgeschrittenen Musikstudierenden die Möglichkeit, ihre Studien zu vertiefen oder zu ergänzen. Zu den Kursen können nur Studierende zugelassen werden, die ihre Studien so weit gefördert haben, daß sie einen erfolgreichen Unterricht bei einem angesehenen Meister nehmen können. Studierende, die dieses Ziel noch nicht erreicht haben, werden nur als Zuhörer zugelassen.

Musikkurse für Ausländer in Deutschland. Das Deutsche Musikinstitut für Ausländer (Berlin) wird vom Juni bis September in *verschiedenen deutschen Städten Kurse* veranstalten. Zu diesem Zweck wurde mit den deutschen Musikhochschulen eine Arbeitsgemeinschaft gebildet. Vorgesehen sind in Berlin Kurse in der Staatlichen akademischen Hochschule für Musik, der Staatlichen Akademie für Kirchen- und Schulmusik, dem Konservatorium der Musik Klindworth-Scharwenka und dem Sternschen Konservatorium, in Frankfurt a. M. in Dr. Hochs Konservatorium, in Köln in der Staatlichen Akademie der Tonkunst und in Stuttgart in der Württembergischen Hochschule. Außerdem finden in Potsdam Sonderkurse statt.

Musikalische Sommerkurse in Potsdam. Im Anschluß an das Deutsche Musikinstitut für Ausländer veranstalten Eugen d'Albert, Edwin Fischer, Wilhelm Kempff, Georg Kulenkampff, Max von Schillings, Gasparo Cassadò während der Monate Juni, Juli, August Som-



merunterrichtskurse. Für besonders Befähigte steht das Kammerorchester Edwin Fischers zur Verfügung.

Der 18. Münchener stimmpädagogische Ferienkursus (16. Juni bis 18. Juli 1931) umfaßt Atem-, Sprech- und Singtechnik, Vortrag, Sprach- und Stimmstörungen, Schulgesangmethodik, Schülervorführungen. Prospekte durch den Kursusleiter: Studienrat Anton Schiegg, München, Balanstr. 14.

Regiegemeinschaft Bruno Walter—K. H. Martin— Margarete Wallmann. Die Leitung der Salzburger Festspiele hat für die vom 15. bis 24. August stattfindenden Festaufführungen von Glucks »Orpheus und Eurydike« für die Inszenierung Karl-Heinz Martin, als Dirigenten Bruno Walter und für die Tanzregie Margarete Wallmann, die Leiterin der Berliner Wigmann-Schule, verpflichtet.

Eine Million für Musikpflege. Der jüngst in Thun gestorbene ehemalige Legationsrat *Ernst Probst* hat den *Bernischen Orchesterverein* zum Erben seines Gesamtvermögens von etwa einer Million Franken eingesetzt.

Zu den Prüfungsfächern, die der preußische Erlaß für die Privatmusiklehrer von 1925 vorsieht, gehört auch die *rhythmische Erziehung*, ein in die Zukunft weisendes Arbeitsgebiet, das mit den modernen Bestrebungen auf dem Gebiet der Körperbildung und Musikerziehung eng zusammenhängt. Lehrkräfte weist nach und nähere Auskünfte erteilt die Geschäftsstelle des *Deutschen Rhythmikbundes (Dalcroze-Bund)* e. V. Hildegard Tauscher, Charlottenburg, Goethestr. 22.

Leo Blech ist zum Ehrenmitglied des Aachener Stadttheaters ernannt worden.

Hedwig Faßbaender (Violine), Solistin auch des Deutschen Tonkünstler-Festes in Bremen, hat mit ihrem Gatten, Kapellmeister *Hanns Rohr* (1923—28 Dirigent der Münchner Konzertgesellschaft, der Münchner »Bruckner- und Beethoven-Jahrhundertfeiern« 1924 und 1927, und des XV. Deutschen Bachfestes) als Pianisten, und ihrem Bruder, dem Cellisten *Ludwig Faßbaender* auf Tourneen in *Österreich, Holland, Italien* und *Spanien* in der verflossenen Spielzeit erfolgreich konzertiert.

Kirchenmusikdirektor *Franz Mayerhoff*, der 40 Jahre dem Musikleben der Stadt Chemnitz gedient hat, trat in den Ruhestand.

Die Gesangspädagogin und Konzertsängerin *Wanda Nawrocka* hatte zu einem Schülerkonzert im Breitkopf-Saal geladen. Einen sehr guten Eindruck machten die Damen Dürrbeck und Heinsch. Der Bariton Seeliger sowie die Damen Hoffmann und Kleinmüller verfügen über gute Anlagen. Alles in allem ein Erfolg der zielsicheren Tätigkeit der Pädagogin Nawrocka.

Die neue thüringische Regierung hat ihre Zustimmung zu einer *Verlängerung des Vertrages* mit dem Weimarer Generalmusikdirektor *Praetorius* gegeben. Die Vertragsverlängerung erfolgt zunächst auf zwei Jahre.

Wolfgang Retslag ist nach Ausscheiden Alexander Michael Szenkars vom »*Berliner Konzertverein*« zu seinem ständigen Dirigenten ernannt worden.

James Simon ist von der Universität Königsberg eingeladen worden, dort über Busoni zu sprechen. In Verbindung damit bringt der Ostmarken-Rundfunk mehrere noch unaufgeführte Werke Simons.

Fritz Stiedry leitete in Leningrad und Moskau eine Reihe von Sinfoniekonzerten.

Karol Szreter hat eine Gastspielreise absolviert, die ihn durch *London* und die bedeutendsten englischen Provinzstädte, durch *Holland* und nach *Paris* geführt hat.

Anton Maria Topitz beendete seine Auslandsgastspiele. Er sang u. a. in Madrid, Wien, Warschau (polnische Erstaufführung des »Liedes der Erde« von Mahler), Kopenhagen, Göteborg, Stockholm und Oslo in deutscher Sprache.

TODESNACHRICHTEN

Im Altersheim des österreichischen Bühnenvereins † die 96jährige Sängerin *Minna Eckert-Storch*. Vor vielen Jahren war sie in Deutschland als Koloratursoubrette und Operettensängerin sehr bekannt.

Der Dresdener Musikschriftsteller und Komponist *F. A. Geißler*, früher auch Mitarbeiter der »Musik«, † 63jährig in Dresden.

Staatskapellmeister *Alfred Lorentz* ist in Karlsruhe im Alter von 59 Jahren einem Schlaganfall erlegen. Geboren zu Straßburg, ausgebildet von Rheinberger an der Münchner Musikhochschule, berief ihn Felix Mottl 1899 an das damalige Hoftheater Karlsruhe.

Giuseppe Radiciotti, der durch seine dreibändige, 1930 abgeschlossene Rossinibiographie bekanntgewordene Musikhistoriker, † zu Tivoli bei Rom.

Bernhard Friedrich Richter, der Leipziger Kirchenmusikdirektor, † im 81. Lebensjahre. Er war der zweite Sohn des früheren Thomaskantors und Musiktheoretikers Ernst Friedrich Richter. Seine kirchenmusikalische Tätigkeit begann er 1876 als Organist des Krankenhauses zu St. Jakob. In der Folgezeit hat er hier mehrere Jahrzehnte hindurch erfolgreich gewirkt als Gesanglehrer an der Thomasschule und von 1890 bis 1920 als Organist und Kantor der Lutherkirche. Er hat durch die Wiederbelebung älterer Werke, so der Schützschen Passionen, die er als erster in der Originalgestalt aufführte, auch nach außen hin viel fruchtbare Anregungen gegeben. Richter war der beste Kenner des Bachzeitalters und der Leipziger Musikgeschichte.

Georg Stolz, seit 1900 Kirchenmusikdirektor an der St.-Lukas-Kirche und seit mehr als zwei Jahrzehnten hervorragender Opern- und Musikkritiker in Chemnitz, † im Alter von 60 Jahren.

Paul Vidal, früher erster Kapellmeister an der Großen Oper, später Professor der Komposition am Konservatorium und Inspektor des Musikunterrichtswesens in Frankreich, † im 69. Lebensjahr zu Paris.

Eugène Ysaye † zu Brüssel als 73jähriger. Er war einer der bedeutendsten Geiger unserer Zeit, der genialste Belgiens seit Vieuxtemps. Ein Herzleiden war die Todesursache; vor zwei Jahren mußte ihm ein Bein amputiert werden.

Desider Zador, der früher an der Komischen Oper zu Berlin tätige Baritonist, seit 1923 der Städtischen Oper zugehörig, einer der vortrefflichsten Darsteller des Alberich, † infolge eines Krebsleidens.

Nachdruck nur mit ausdrücklicher Erlaubnis des Verlages gestattet. Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung, vorbehalten. Für die Zurücksendung unverlangter oder nicht angemeldeter Manuskripte, falls ihnen nicht genügend Porto beiliegt, übernimmt die Redaktion keine Garantie. Schwer leserliche Manuskripte werden nicht geprüft, eingelaufene Besprechungsstücke (Bücher, Musikalien und Schallplatten) grundsätzlich nicht zurückgeschickt

Verantwortlicher Schriftleiter: Bernhard Schuster, Berlin-Schöneberg, Hauptstraße 38

Druck: Frankenstein & Wagner, Leipzig

KÖRPER UND SEELE IN DER MUSIK

VON

RUDOLF BODE-BERLIN

Die Fragen, welche das Verhältnis von Leib und Seele, deren Abhängigkeit und Zusammenwirken betreffen, gehören zu den schwierigsten, welche menschlichem Nachdenken gestellt werden können. Die Schwierigkeit eindeutiger Beantwortung wird gesteigert durch das Hineinspielen der geistigen Kräfte und deren gestaltende Wirkung und wird zur Undurchdringlichkeit, wenn man jene Tatsachen noch in Betracht zieht, welche im künstlerischen Schaffen als Inspiration, Genialität entscheidend alles überstrahlen. In der Musik gewinnen diese Fragen nach der gegenseitigen Abhängigkeit der Grundfunktionen noch ihre besondere Färbung durch den Schwebezustand, welcher alles tonhafte Geschehen trägt, und durch jenes geheimnisvolle Doppellicht, welches, wie aus mehreren Welten kommend, die Musik zu durchdringen scheint, aus der Welt kräftiger Sinnlichkeit, der Welt geistiger Gestaltung und der Welt mystischer Ahnung.

So ist es denn kein Wunder, wenn leidenschaftliche Ablehnung und Bejahung die Forderung umspielen, der Ausbildung der körperlichen Bewegung einen größeren Spielraum in der Musikerziehung einzuräumen als bisher, und es wird unsere Aufgabe sein, die widerstreitenden Ansichten über diese Frage zu einer Synthese zu bringen, soweit dies heute schon möglich ist. Wenn wir die beiden Lager kurz charakterisieren wollen, so heißt es auf der einen Seite: die zu starke Betonung des Körperlichen in der Musikerziehung wird eine Vergröberung des inneren Musikerlebens mit sich bringen, die sich schließlich dahin auswirken muß, daß man die simple Marsch- und Tanzrhythmik oder sonstige »äußerliche« Gebärden als Grundlage kompositorischer Gestaltung ansieht, während doch jeder Schaffende weiß, daß diese Dinge höchstens eine hinzukommende Bedeutung haben, keine grundlegende, daß der eigentliche Prozeß musikalischer Gestaltung rein psychischer Natur ist, wie es schon dem Material des Schaffens, den nicht greifbaren, immateriellen Tönen entspricht. Ja, alles echte Schaffen entspringt einer momentanen Erleuchtung, es ist überhaupt nicht eine Funktion der Zeit, d. h. der Bewegung, sondern des schöpferisch glühenden Augenblicks. Und wieviele Menschen gibt es nicht, welche das tiefste Verhältnis zur Musik haben, ohne jemals ihrem Körper irgendwelche besondere Ausbildung gegeben zu haben, und es finden sich darunter oft sehr schwer gehemmte und in ihrer Bewegung gehinderte. Die Gegenseite antwortet: wir wollen für die Ausbildung der körperlichen Bewegung in der Musikerziehung einen Platz erobern, weil wir immer wieder die Erfahrung machen, daß ungezählte Musikausübende scheitern an der völligen Unzulänglichkeit ihrer Bewegungsfähigkeiten, weil wir die Erfahrung machen, daß all diesen in Hinsicht auf die technische Bewältigung ihrer

Aufgaben unendlich viel geholfen werden kann durch eine Erziehung, welche den organischen Charakter der Bewegung wieder richtig stellt, und weil wir mit Sicherheit feststellen konnten, daß einer Steigerung des Bewegungslebens nicht nur eine Zunahme des technischen Könnens, sondern auch der Stärke des Musikerlebens entspricht.

Man sieht, beide Seiten verfügen über triftige Gründe, und es wäre zum Nachteil für die organische Weiterentwicklung der so hoffnungsvoll begonnenen Reformen, wollte man sich in Unterschätzung des gegnerischen Standpunktes auf den eigenen versteifen und nicht versuchen, eine Plattform zu gewinnen, von der aus man nicht nur den gegnerischen Standpunkt voll übersehen, sondern auch die Mißverständnisse aufdecken kann, welche naturgemäß auftreten müssen, solange die eine Seite sich allem Neuen grundsätzlich verschließt und die andere Seite in purzelnder Begeisterung über das Ziel hinausschießt. Versuchen wir denjenigen Standpunkt zu gewinnen, der beide Seiten, soweit sie der Sache der Reform in der Musikerziehung wirklich dienen wollen und nicht irgendwelchen persönlichen Interessen, zufriedenstellt.

In dem Widerstreit der oben angeführten Gegensätze sind grundsätzlich verschiedene Standpunkte enthalten, je nachdem ich mich zur Musik einstelle als Schaffender, Ausübender oder Hörer, als Musik zeugend oder Musik empfangend, als am Musikgeschehen unmittelbar beteiligt durch den Ausdruck oder mittelbar durch den Eindruck, als unter der Gewalt beider Energien stehend wie beim künstlerischen Spiel. Wir können dem Problem der Beziehung von körperlicher Bewegung zur Musik folgende Fassungen geben.

Ist es möglich, durch körperliche Erziehung für die *Musikpraxis* eine Grundlage zu schaffen, welche den Studierenden in den Stand setzt, mit ungleich geringerer Zeit und Kraftaufwand die Grenzen seiner natürlichen Begabung mit wirklichem Können zu erfüllen?

Ist es möglich, durch körperliche Erziehung für das *Musikerleben* die Möglichkeit gesteigerter Intensität zu schaffen, und in welchen Fällen ist dies die Voraussetzung?

Ist es möglich, durch körperliche Erziehung auch für das *Musikschaffen* die Erfüllung gesteigerten Künstlertums zu finden, und welche Tatsachen sprechen für eine enge Verbindung von Schaffen und körperlicher Bewegung?

Wir glauben durch diese strengen Formulierungen gegen den Vorwurf gesichert zu sein, allzu leichtsinnig einer Vergröberung des Musikgeschehens das Wort zu reden, und beginnen mit der schwierigen Frage nach dem Zusammenhang von Schaffen und körperlicher Bewegung. Wir geben die Antwort mit dem Hinweis auf ein Tiefenerlebnis, das wohl jeder echte Musiker in seinem Leben einmal oder oft erlebt, wir meinen das geheimnisvolle Hören von Musik im Traumzustand (oder manchmal auch im Zustand starker körperlicher Erschöpfung), also in einem Zustand, in welchem jede äußerliche körperliche Bewegung ausgeschlossen ist. Diese im Traum hörbar

werdende Musik ist voller schöpferischer Impulse, oft von stark dionysischem Charakter, aber gänzlich ohne das, was wir geistige Gestaltung eines Kunstwerks nennen. Sie zieht wie ein bewegter Strom, immer neue Wellenzüge emportreibend, am inneren Ohr vorbei, und wir schließen daraus, daß in uns hinein vom körperlichen Geschehen losgelöste Mächte wirken, welche, im Wachzustand überdeckt, doch immer auch in diesen hineinwirken und dort das erzeugen, was die Sprache so treffend als »Einfall«, »Conzeption«, »Offenbarung« bezeichnet. Unsere Seele steht in Verbindung mit zwei Welten, einer überindividuellen des Geschehens und der individuellen der körperlichen Bewegung, das erste dauernd, das zweite nur im Wachzustand. Das Hineinwirken der überindividuellen Vorgänge in die wach bewegte Welt des Körperlichen findet am sichtbarsten statt in der genialen Improvisation eines Künstlers. Auch hier haben alle »Eingebungen« den Charakter des Plötzlichen, Überraschenden, aber die Frage, wieweit der »Einfall« sich im Spiel auswirken kann, ist die Frage nach dem Grade des Könnens und letzthin bedingt durch die gesamte psycho-physische Konstitution. Der genialste Einfall schlägt keine Wellen, wenn er auf ein erstarrtes oder unelastisches Medium trifft. Der Wellenschlag aber erfaßt beides: Seele und Körper, denn beide Seiten stehen in unmittelbarer Abhängigkeit voneinander, woran auch die Tatsache nicht viel ändert, daß das äußere Bewegungsleben im Verlauf der Zivilisation weitgehend unter die Herrschaft des zügelnden Intellekts geriet und die heftigste Innenbewegung in ihrem körperlichen Ausdruck gebändigt oder von ihm scheinbar losgelöst erscheint. Die Auffassung, daß es nur ein psychischer Vorgang sei, in welchem das Wellenspiel musikalischen Geschehens sich ereignet, beruht auf einer Verwechslung von Vorgang und Ursprung. Der Ursprung *auch* jeder körperlichen Bewegung ist in der Tat *psychischer* Natur: jede Bewegung (ob »innere« oder »äußere«) entspringt einer im Psychischen ruhenden Bewegungszelle. In dieser Zelle (dem »Motiv« in der Musik entsprechend) ist der Ablauf der Bewegung schon in der Form der Spannungskonzentration mitgegeben. So wie aus einem Motiv der Ablauf des musikalischen Geschehens zwangsmäßig erfolgt, so auch entspringt jede körperliche Bewegung einer Bewegungszelle, dem im Moment gegenwärtigen Ablaufsgesetz. Und so wie eine Pflanze aus einem Samenkorn entsteht und auch die ganze Entwicklung hindurch über Blatt und Blüte wieder in einem Samenkorn endet, so treibt jedes Motiv, jede Bewegungszelle durch die sich entladende Bewegung wieder einem Motiv, einem neuen Spannungszentrum zu, das dem ersten nicht gleicht, sondern nur ähnlich ist, und wir sehen, daß das Gesetz der Wellenbewegung des Meeres, wonach immer nur Ähnliches neugeboren wird, auch das immanente Gesetz unseres psychischen Geschehens ist. Ergreift die Welle auch das motorische System, so muß es aufnahmefähig sein für die Impulse von der psychischen Seite her, und nur in dem Maße, als das körperliche Bewegungsleben potentiell, d. h. wörtlich: dem Vermögen

nach die Freiheit in der Bewegung hat, kann diese Freiheit auch im Psychischen vorhanden sein, denn Leib und Seele stehen nicht im Verhältnis des Gegensatzes, sondern der Polarität. Das heißt aber: ändert sich der eine Pol, so muß sich auch der andere Pol ändern. Verliert das Bewegungsleben seine potentielle natürliche Freiheit, ändert sich auch der Bewegungsablauf im psychischen Vorstellungsleben.*) Diese polare Abhängigkeit des Innen und Außen ist aber die Grundlage für jede Tätigkeit, welche bestimmt ist, die innere Bewegung zum Ausdruck zu bringen, und ein gehbarer Weg, die innere psychische Bewegung wieder in Schwingung zu versetzen, geht über die Ausbildung der organischen Bewegung. Aber nur unter der Voraussetzung, daß die Methodik des Unterrichts den psychischen Ursprung der Bewegung betont. Daß viele Menschen mit einem gehemmten Bewegungsablauf trotzdem intensiv Musik erleben können, soll nicht bestritten werden, denn die Komponenten, aus denen sich das Eindruckserlebnis der Musik zusammensetzt, sind mannigfacher Art — man denke an den klingenden Anteil des Erlebnisses —, aber entscheidend für die Intensität des Erlebens ist das Erleben der inneren Bewegung. Auch die Tatsache, daß vielleicht Teilgebiete des Psychischen schon ausreichend sind für das ungehinderte Kreisen von Bewegungsströmen, ist kein Grund, andere Teile des Psychischen auszuschalten, wenn kein organischer Grund dazu vorliegt. Die ganze Frage, inwieweit man der körperlichen Bewegung eine Bedeutung für die Entstehung einer gesteigerten Innenströmung zuweist, ist überhaupt nicht eine Frage, welche nur die Musikerziehung angeht, sondern vor allem auch die Allgemeinerziehung. Wenn Struktur und Gestalt für uns Werte der Erziehung bedeuten, so dürfte wohl unser eigener Körper das entscheidende Material für diese gestaltenschaffende Kraft unserer Psyche sein. Wenn man freilich eine so verschwommene Vorstellung von körperlicher Bewegungsgestaltung hat, wie sie auf der Gegenseite vielfach anzutreffen ist, wo man außer den Spezialerfordernissen der Technik höchstens noch das Spazierengehen, Hutabnehmen und Hinsetzen kennt, da ist es kein Wunder, wenn man von der körperlichen Erziehung eine »Vermaterialisierung« der Musik befürchtet. Dabei zeigt doch jeder große Dirigent, welche Ausdruckskraft der körperlichen Gestaltung den dynamischen Verhältnissen eines Kunstwerkes innewohnen kann, und daß der Grad des Erfassens eines Kunstwerkes sich im Ablauf der Dirigierbewegungen restlos spiegelt. Und es ist wohl kein Zufall, wenn Goethe gerade an Zelter schrieb: »Man begreift nur, was man selbst machen kann, und man faßt nur, was man selbst hervorbringen kann!« (Brief an Zelter vom 28. III. 1804.) Der Ausspruch Goethes enthält eigentlich den Kernpunkt des ganzen vorliegenden Problems. Er gilt, wenn auch in bescheidenerem Maße als für den Dirigenten, für jeden Hörer, der still hinter ihm im Saal lauschend sitzt, und schließt keines-

*) Den Goetheschen Gedanken der Polarität wieder in der Psychologie zur Geltung gebracht zu haben, ist ein Verdienst von Ludwig Klages (vgl. dessen Werk: Der Geist als Widersacher der Seele, Lpz. 1929 u. a.)

wegs aus, daß der Hörer mit der lebendigen Kraft seiner inneren Bewegung den Dirigenten ersetzt, wo dieser versagt, vielleicht trotz weitgehender körperlicher Hemmungen.

Alle Musik ist nicht nur voller Bewegung, sondern auch voller Klangdynamik. Der große Gegensatz von Dissonanz und Konsonanz ist klanglicher Ausdruck eines Gegensatzes von Spannung und Lösung und als solcher kein reiner Gehörvorgang, sondern er wirkt tief hinein in die Region unserer »Gemütsbewegungen«. Jede Dissonanz findet ihr Widerspiel in einer Verschiebung der Gleichgewichtslage unseres Gefühls und jede Konsonanz in einem Zurückgleiten in diese. Die Elastizität des Innenmediums, d. h. die Fähigkeit der Reaktion auf den anstürmenden Eindruck, der die Spannung hervorruft, ist von entscheidender Bedeutung für die gesamte Einstellung zum musikalischen Erleben. Was für den innerlich unelastischen nur ein unangenehmer Anstoß von außen ist, ohne einen nennenswerten Eindruck zu erzeugen, wird für den Elastischen zu jenem geheimnisvollen Spannungszustand, der dem Wesen der Dissonanz entspricht und das eigentliche Erlebnis ist durch alle Vibrationen der Spannungsstärke hindurch. Diese Innendynamik, welche der Eindruck der Dissonanz auslöst, kommt am reinsten und stärksten zur Geltung, wenn der Organismus selbst eine innere Einheit darstellt und keinem Bezirk des Innern infolge Verhärtung des Mediums die Teilnahme an der Weiterleitung des Eindrucks versagt bleibt. Nicht die körperliche Bewegung schlechthin ist das Entscheidende, sondern die in sich geschlossene einheitliche Körperbewegung. Die Totalität der gesamten Struktur und ihre Freiheit in der Bewegung ist die Voraussetzung für ein gesteigertes einheitliches Erleben. Hinzukommt ein weiteres: da unser Organismus von Natur eine geschlossene Einheit ist, so breitet jede Störung sich über das Ganze aus, sie ergreift auch die Sinneszentren. Die Schwächung der Hörfähigkeit vieler Menschen hat ihre Ursache in Bewegungshemmungen, welche auf das Sinneszentrum übergreifen. Ein Freiwerden in der Bewegung hat oft sehr schnell eine Zunahme der Hörfähigkeit zur Folge. Denn alle Spannungen, welche z. B. das Intervall oder die relative Tonhöhe kennzeichnen, sind ja gleichzeitig Spannungen, welche nur in inneren Bewegungen ihre Lösung finden und die Rückwirkung von außen nach innen ist auch hier entscheidend.

Die Bedeutung der körperlichen Erziehung, d. h. in diesem Fall Wiederherstellung organischer Bewegungsabläufe für das Spiel von Instrumenten und für die Gesangskunst, gliedert sich nach der Bedeutung für die Spielbewegung (bzw. Gesangstechnik) selbst und nach der Bedeutung für die Begründung der Strukturelemente des musikalischen Geschehens. Wenn wir die erste Frage dahin beantworten, daß die Richtigkeit des Bewegungsablaufs eine Funktion der Gesamtbewegung ist und daher auch eine Erziehung des Ganzen der Erziehung seiner Teile vorausgehen muß, so sprechen wir einen Grundsatz aus, dem jedenfalls in der Theorie kaum noch widersprochen werden wird, und

alle Unterschiede der Anschauungen betreffen weniger das Grundsätzliche als die Methodik selbst. Anders liegt es mit der zweiten Bedeutung. Die Ableitung der Strukturelemente der Musik aus dem Bewegungsvorgang selbst ist ein Problem, das den wenigsten Musikern erst zu Gesicht gekommen ist*). Von der Klärung dieses Problems erwarten wir den entscheidenden Anstoß für die Einführung der organischen Bewegungslehre auf allen Musikschulen. Daß man damit bisher sehr zögerte, hat allerdings einen sehr gewichtigen Grund. Der bisherigen sogenannten rhythmischen Gymnastik gelang es nicht, die Verbindung herzustellen zu den realen an den Musiker gestellten Aufgaben der Technik und musikalischen Gestaltung. Hier klafft bisher eine Lücke, welche durch schöne Worte nicht wegzudisputieren war, und in der falschen Anlage der Methodik ihren Grund hat. Eine körperliche Erziehung leistet nur dann das, was wir von ihr erwarten, wenn sie das positive Können in der Musik*ausübung* vermehrt. Das ist aber gekettet an die richtigeErfassung der Strukturelemente, wie Hebung und Senkung, Pause, Synkope, Auftakt, Doppelrhythmik usw. Denn hier bei diesen einfachsten Aufgaben offenbart sich bereits der Unterschied im Können. Denn nicht die Quantität des Könnens unterscheidet den Künstler vom Dilettanten, sondern die Qualität. Und diese macht sich schon bemerkbar bei der Wiedergabe eines einzelnen Tones, eines Motivs usw. Die Revolutionierung der Grundlagen der Erziehung zur Musikausübung ist das Ziel, welches einer körperlichen Erziehung gesetzt werden muß. Ein Beispiel: die Behandlung der Pause. Wenn wir das Spiel des Künstlers von dem des Dilettanten in der Behandlung eines so entscheidenden Strukturelements charakterisieren wollen, so ergibt sich: beim Künstler ist die Pause völlig angefüllt mit dem Strom des energetischen Geschehens der Innendynamik, beim Dilettanten ist sie eine leere Strecke ohne Inhalt, die man am besten möglichst verkürzt, um über die tote Stelle hinwegzukommen. Oder anders gesagt: beim Künstler ist das, was zwischen den Noten vor sich geht, mindestens ebenso wichtig als die Noten selbst, ja diese existieren eigentlich gar nicht in isolierter Form, sondern sind völlig eingebettet in den Bewegungsstrom; der Dilettant kennt nur Noten und nichts dazwischen, muß daher notwendig in ein immer schnelleres Tempo kommen, bis er es technisch nicht mehr bewältigen kann. Der Unterschied von guten und schlechten Dirigenten verrät sich in nichts mehr, als daß der gute Dirigent das Tempo über weite Strecken halten kann, während der schlechte fast immer ungewollt in schnelleres Tempo gerät. Was liegt in beiden Fällen vor? Es liegt genau dasselbe vor, wie wenn man in der Technik einer Maschine das große Schwungrad nimmt oder einer Lokomotive den Wagenzug. Es fehlt das Mitschwingen des gesamten Körpers, mögen diese Bewegungen auch noch so klein sein. (Es handelt sich bei dem Problem nicht um Quantität, sondern

*) Eine ausführliche Behandlung dieses Problems findet der Leser in meiner Schrift *Musik und Bewegung*, Kassel 1930.

um Qualität, und diese ruht auf kleinsten Unterschieden!) Der gute Dirigent hat das Orchester völlig in seiner Gewalt, während es beim schlechten Dirigenten nachschleppt. Der Grund liegt wiederum im äußerlich Körperlichen. Die Armbewegung steht in funktioneller Abhängigkeit von der Rumpfbewegung. An Stelle dieser Abhängigkeit tritt aber beim schlechten Dirigenten entweder isolierte Armbewegung oder Gleichzeitigkeit von Rumpf- und Armbewegung. Im ersten Fall fehlt der Dirigiergeste die Präzision und Plastizität des Ausdrucks, im zweiten Fall fehlt der — Auftakt als organische Bewegung. Die funktionelle Abhängigkeit von Rumpf- und Armbewegung bedingt die Auftaktigkeit der Rumpfbewegung zur eigentlichen Taktierbewegung des Arms. Infolgedessen erlebt das Orchester das Urelement des Rhythmischen: Hebung und Senkung nicht nur im zeitlichen, sondern auch in räumlichen Bewegungsbild der Dirigenten. Denn jeder Rhythmus ist eine Ausstrahlung des Ganzen und über das Ganze hin. Das gilt nicht nur für die rhythmischen Vorgänge der großen Natur, sondern auch für das Bewegungsleben organischer Geschöpfe. *Die Auftaktigkeit aller echten Musik ist nur ein anderer Ausdruck für den immanenten Rhythmus und beides wird gleichzeitig umschlossen von dem Gegensatz der ausholenden und entladenden Bewegung.* Der Begriff der Auftaktigkeit ist bisher viel zu eng gefaßt worden, indem man den Auftakt immer nur dort sah, wo er klingend in die Erscheinung trat. Dadurch verbaute man sich die Erkenntnis des wesentlich Rhythmischen. Keineswegs ist es nötig, daß alle Auftakte klingenden Charakter haben, aber nötig ist, daß jede Tongebung nicht am Anfang eines Bewegungsvorgangs steht, sondern ihm schon eingebettet ist. Die Auftaktbewegung zur Tonerzeugung ist nicht nur eine technische Angelegenheit, sondern entscheidender Bestandteil der Innendynamik des Kunstwerks. Unser Ohr ist so fein organisiert, daß es ohne weiteres am Ton wahrnimmt, ob der erzeugende Bewegungsvorgang organischen oder unorganischen Charakter hat. Weil unser erlebendes Gefühl den Bewegungsvorgang des Spielers intensiv miterlebt, Bewegung und Klang aber eine Struktureinheit übergeordneter Art bilden, so stehen Klang und Rhythmus in einer inneren Wechselwirkung und beeinflussen sich gegenseitig*). Es handelt sich also in einer körperlichen Erziehung, welche Unterbau der Musikerziehung sein soll, nicht darum, die metrischen Verhältnisse der Musik körperlich zu interpretieren, sondern es handelt sich darum, sie zu *rhythmisieren.* Dazu die Voraussetzung ist aber nicht, daß man den Rumpf und die Gliedmaßen überhaupt bewegt, sondern, *daß man Rumpfbewegung und Gliedmaßenbewegung so gestaltet, daß die Strukturelemente der musikalischen Metrik dem körperlichen Bewegungsgeschehen nicht äußerlich aufgedrückt, sondern aus ihm als innewohnende organische Ablaufsformen abgeleitet werden.* Nur dann läßt sich von der körperlichen Erziehung eine Brücke schlagen zu der

*) Über den Begriff der Struktur in der Musik vgl. man vor allem *Ernst Kurth*, Musikpsychologie, Max Hesses Verlag, Berlin 1931.

realen Anwendung in der Musikausübung. Dadurch, daß jemand lernt exakt zu zählen und dieses Zählen durch Körperbewegungen bekräftigt, ist noch nie jemand musikalischer geworden, sondern dadurch, daß er alles intellektuelle Zählen *von vornherein* über Bord wirft und sich nur auf die schwingenden Bögen der körperlichen Bewegung und auf deren Strukturzusammenhang verläßt. Das pädagogische Problem ist ein sehr einfaches: die Erhaltung des richtigen Ablaufs der Bewegung bei Variabilität der metrischen Verhältnisse. Keineswegs aber sind diese letzten das Primäre, vollends nicht in den Primitivformen der Akzentrhythmik bei Marsch und Tanz. Es ist überhaupt noch sehr die Frage, ob die Akzentrhythmik wirklich die frühe Stellung in der Musik einnimmt, ob sie nicht schon zu den Stabilisierungen gehört, welche immer eine bewegte Epoche zum Abschluß bringen. Im Takt kann man auch mit völlig gehemmten Bewegungen spielen (wie es jede Gouvernante und jede Maschine beweist), im Rhythmus niemals. Denn der echte Rhythmus ist frei wie die Meereswoge, er verträgt keine Hemmung, die seine Ablaufsbewegung zerstört. Auch dort, wo die Metrik ihn ganz gefangen hält, wird er schöpferisch und bildet eine neue lebendige Struktur. Je rhythmischer ein Künstler spielt, um so gesünder ist sein Nervensystem, denn der Rhythmus flutet zwischen den Polen Spannung und Entspannung, er ist eine Äußerung des ganzen Menschen und er birgt in sich jenes geheime Gesetz, das jede große Kunst beherrscht, das Gesetz der Sparsamkeit im Gebrauch der Mittel. Die Pädagogik einer richtig geleiteten Körpererziehung wird also eine Synthese anstreben müssen folgender Grundgesetze des Bewegungsablaufs:

Spannung und Lösung im Ablauf als körperliche Grundlage der Entwicklung des Rhythmusgefühls,

Totalität im Ablauf als körperliche Grundlage der Entwicklung des Ökonomiegefühls,

Auftaktigkeit im Ablauf als körperliche Grundlage der Entwicklung des Gestaltgefühls.

Alle drei Gesetze sind nur verschiedene Auswirkungen eines einzigen Gesetzes. Denn es gibt in der Musik keine wahrhafte Gestaltung, welche nicht gleichzeitig gegliedert wäre im Pulsschlag des Rhythmischen und eine Bezogenheit aller Glieder zeigte zueinander und zu einem Zentrum, dem alles Unnötige zum Opfer fallen muß. In der Pädagogik gehört zu dem Unnötigen eine schlechte Körpererziehung. Und schlecht ist in diesem Fall jede Gymnastik, welche an Stelle organischer Struktur und organischer Abläufe die intellektuelle Betätigung, gerichtet auf den eigenen Körper, setzt. Denn dann findet in Wahrheit eine Vergröberung des Musikempfindens, was die Gegenseite befürchtet, statt. Jeder Versuch, an Stelle des Organischen die intellektuelle Virtuosität der körperlichen Bewegung zu setzen, muß rücksichtslos bekämpft werden. Denn in dem Maße, als ich den Körperintellektuell beherrsche, in dem Maße zerreiße ich das Band, welches Seele und Körper an-

einander kettet. Und damit zerstöre ich das Rhythmusgefühl endgültig, dessen Quelle nicht der Körper, nicht die Seele, sondern der *beseelte Körper* ist. Es ist unsere Aufgabe, die seelisch-körperliche Aufgeschlossenheit neu zu wecken für den Einstrom der Kräfte des Lebens. Zu diesen gehört auch die Musik, aber nicht nur in der Form der Empfängnis, sondern auch der geistigen Gestaltung. Die Voraussetzung dafür ist die *Erhaltung und Steigerung des Könnens* in der jetzigen Musikergeneration durch die doppelseitige Erziehung von Seele und Körper.

Der Musikerstand ringt heute schwer um seine Existenz. Neben Radio, Grammophon usw. macht man auch das Überwiegen der »äußerlichen« Leibeserziehung, welche die Interessen weiter Kreise gefangen nimmt, verantwortlich für die Abnahme des Umfangs privater Musikausübung. Es hat keinen Sinn, sich dem Neuen, das mit unverhaltener Wucht sich durchgekämpft hat, entgegenzustemmen oder klagend abseits zu stehen. Für den, der sehen will, liegen Aufgaben in Fülle bereit. Dem deutschen Musiker ist eine hohe pädagogische Aufgabe zugefallen: die Schaffung einer neuen Synthese, die langsam als die Aufgabe der nächsten Jahrzehnte sichtbar wird: *die Wiedereinverleibung der Musik und die Wiederbeseelung des Körpers durch Musik.* Introite! Et hic dii sunt.

DIE RHYTHMIK UND DIE MODERNE BEWEGUNGSKUNST

VON

E. JAQUES-DALCROZE-GENF

Die Erziehung durch und für den Rhythmus verschafft uns mannigfaltigere Bewegungsgewohnheiten, ein harmonischeres Nervensystem, größere Willensstärke und einen geschmeidigeren und strafferen Körper. Vor allem aber lernen wir, jede Bewegung nach Zeit und Raum in ihrer Beziehung zu anderen gleichartigen Bewegungen abzuschätzen. Und schließlich machen wir die Erfahrung, daß der rhythmische Sinn uns das Feingefühl für Stil und Nüancen erschließt und uns zur Freude an der Kunst vorbereitet.

Die Empfindungen, die uns die natürlichen Rhythmen unseres Körpers geben, stärken unsern Instinkt für Rhythmus und bringen unser rhythmisches Bewußtsein zum Erwachen. Diesem Bewußtsein und dem Instinkt im Verein mit dem ästhetischen Sinn verdanken wir die vollkommene Empfänglichkeit für künstlerisches Schaffen. Die künstlerische Idee ist nicht allein das Produkt von nervösen, physischen und instinktiven Schwingungen; sie entsteigt jener geheimnisvollen Werkstatt, in der physische Empfindungen sich wandeln unter dem Einfluß höherer Energien und Willenskräfte. Unzweifelhaft ist der Künstler die meiste Zeit ein Ausnahmegeschöpf, dessen Organismus oft

außerhalb seines Bewußtseins funktioniert. Aber die Manifestationen des Unbewußten genügen nicht, um Kunstwerke zu schaffen, denn die Kunst entbehrt nicht der Ordnung und der Harmonie, und diese beiden Faktoren hängen von dem bewußten »Ich« ab.

Wenn wir beginnen, die Gesetze des Rhythmus an uns zu studieren, so arbeitet unser Geist mit dem Stoff. Aber jede wahre Erziehung muß sich bestreben, das Stoffliche auf die Ebene des Geistigen heraufzuziehen, sonst bleibt ihr Bemühen vergeblich. Ein Werkzeug herzustellen genügt nicht; dies Werkzeug muß dem Gedanken dienstbar gemacht werden. Das rein gymnastische Element in unserem Unterricht will zu Gesundheit und physischer Harmonie führen, und wenn wir die Bewegungen in ihrer Beziehung zueinander studieren, so wollen wir dadurch Ordnung in den Haushalt unseres Körpers bringen. Wenn aber Gesundheit, Harmonie und Ordnung einmal da sind —, werden wir uns damit zufrieden geben? Noch nicht. Das Resultat wäre unvollkommen, wenn jetzt nicht noch eine Synthese stattfände. Aus der harmonischen Zusammenarbeit von Kraft, Geschmeidigkeit, Schönheit der Bewegung und Rhythmus muß Kunst und künstlerisches Empfinden hervorgehn. Rhythmus des Klanges und Rhythmus der Bewegung gehörten ursprünglich derselben Einheit an, gingen aber im Lauf der Zeit verschiedene Bahnen. Unsere besondere Erziehung soll uns dazu führen, diese Wurzeleinheit des Rhythmischen wieder zu entdecken und uns dieser Einheit bewußt zu werden. Durch diese Arbeit entwickeln sich Kräfte in uns, neue Fähigkeiten werden erworben und alte, längst verlorengegangene erstehen wieder. So streben wir einer ganz neuen Kunst zu, neu für uns, neu auch für unsere Zeit — denn schon lange ist die Kunst durch Sensationsgier entartet, ihre reine Form durch überladene Verzierungen zerstört, und es tut not, an ihrer Wiederauferstehung zu arbeiten mit allen Kräften, die unserem tiefsten Wesen und unserem reinsten Wollen entspringen.

Ein paar Gymnastikstunden genügen, um zu beweisen, daß die Häßlichkeit der Bewegungen an diesen selbst liegt und nicht an der Häßlichkeit des Körpers. Wenn eine Bewegung geziert aussieht oder Anstrengung verrät, so wirkt sie häßlich. Viele Ästheten behaupten, Anmut der Bewegung sei gleichbedeutend mit Leichtigkeit, die sich wiederum aus Vervollkommnung des Mechanismus ergäbe. Sie haben Recht. Tägliche Übung befreit die Bewegung ganz gewiß von unnötigen Elementen und setzt die Anstrengung auf ihr Minimum herab. Geschmeidige und doch nicht weichliche Bewegungen wirken durch ihre Leichtigkeit oft anmutig; aber Leichtigkeit ist noch nicht Harmonie. Diese letztere ist stets Ausfluß der ganzen Persönlichkeit. Die kleinste Spur von Effekthascherei zerstört den Totaleindruck. Gibt körperliche Grazie den Eindruck vollkommener Schönheit? Nein, nicht immer. Denn vollkommene Schönheit der Bewegung ist nicht ohne Rhythmus denkbar. So wirkt eine anmutige Bewegung, die uns schön erscheint, wenn sie zum Überdruß im

Takt wiederholt wird, verzweifelt monoton. Schönheit ist nur dort, wo wir fließendes, sich beständig erneuerndes Leben spüren.
Stellen Sie sich einen Augenblick gewisse Figuren aus dem klassischen, italienischen Ballett vor. Gibt es etwas Unlebendigeres als fünfzig Personen, die im Takt den Kopf nach links drehn und das Bein nach rechts heben? Damit eine Bewegung als schön empfunden werde, muß sie in Kraft und Dauer variieren. Die innere Vorstellung muß Kontraste und Veränderungen schaffen. Wir müssen das Vorhandensein eines lenkenden Geistes spüren, der die Impulse des Moments aufgreift, so daß die Bewegung nicht automatisch werden kann. Dem Ballett tut eine Zufuhr von neuem Leben not. Die alte Technik ist gut, müßte aber vervollständigt werden; es sollten Bewegungsgewohnheiten erworben werden, die auf Instinkt und Bewußtsein gleichermaßen beruhen. Dies geschieht bei unserm Studium, das die Beziehungen von klanglichem und körperlichem Rhythmus zum Gegenstand hat.
Selbst die besten der modernen Tanzgruppen (und es gibt deren hervorragende) geben den Eindruck, als ob viele Tänzer die Musik nur ganz äußerlich beachten, und umgekehrt kennen viele Musiker, die für Tanz komponieren, die Gesetze der körperlichen Bewegung nicht. Der Komponist schreibt ohne Wissen um die Möglichkeiten des Körpers, und der Tänzer kümmert sich nicht um die Nüancen und Absichten der Musik. Beide begreifen nicht, daß das Ballett eine Einheit aus zwei Künsten ist: der Musik und dem Tanz, die sich verbinden, gegeneinander streiten, sich lösen und wieder verschlingen. Diese beiden Künste waren so lange immer nur voneinander getrennt, daß man ihre ursprüngliche, natürliche Einheit ganz vergessen hat. Wieviele Musiker haben die Augen verschlossen, wenn sie dem Tanze zuschauen, und wieviele Tänzer machen die Ohren zu vor der Musik! Isadora Duncan, der die Tanzkunst eine wohltätige Rückkehr zu Einfachheit und Empfindung verdankt, wollte die Bewegungskunst aus Anregungen der griechischen Plastik neu befruchten. Aber sie wußte nicht wie die Griechen um die enge Verwandtschaft des Bewegungsrhythmus mit Klang und Wort. Dank dieser Verbundenheit scheidet sich Lebendiges vom Schemenhaften.
Aus der Verbindung von Wort und Musik (Lied, lyrisches Drama) würde nur eine Kunst zweiten Ranges hervorgehen, wenn die sprachliche Dichtung sich in eine musikalische von anderem Stil umsetzte, wenn die Rhythmen beider nicht beständig zusammenstrebten und wenn nicht jede der beiden zu Opfern bereit wäre. So muß auch der Tanz, wenn er sich überhaupt der Musik bedient, eine Verschmelzung von klanglicher und körperlicher Bewegung erreichen. Es ist nicht damit genug getan, daß sich die moderne Bewegungskunst der Musik entgegenstellt. Sie sollte aus ihrem Quell schöpfen, sich an ihrem Formenreichtum bilden und sich aus ihren unerschöpflichen Mitteln bereichern. Eine solche Einfühlung ist nur auf Grund einer doppelten Erziehung möglich, deren die besten, ja selbst die genialen Künstler bedürfen.

Sehen Sie die russischen Tänzer. Ihre Technik ist vollkommen, ihre Grazie natürlich und einfach, und ihr Temperament ist von unerhörtem Schwung und Ausdrucksreichtum. Beobachten Sie ihre körperliche Wiedergabe von all dem, was in der Musik, zu der sie tanzen, ruhig und verhalten bleibt, was in friedlichen, stillen Rhythmen in einer Dynamik ohne heftige Akzente abläuft. Ist nicht ihre angeborene, spontane Ausdrucksfähigkeit bei solchen Stellen außerstande, die Stimmung der Musik wiederzugeben, die feinen Nüancen in dem mezzopiano, dem rubato des Klanglichen? Ihre herrlichen Sprünge und Schwünge, das Ungestüm und die epische Breite ihrer Gestensprache, die Erfindungskraft ihrer Tanzschöpfungen bei berückender Ausstattungspracht und ständig stärksten Beleuchtungseffekten sichern ihnen überall größten Beifall. Aber wie ihre Bühnenbeleuchtung keine Abstufungen kennt, um den Dekorationen nichts an Wirkung zu nehmen, so geben die Russen, da sie die feinen Übergänge in Tempo und Dynamik (vom schnellsten Allegro zum ruhigsten Larghetto) nicht studiert haben, wohl die ungestüme Kraft und geschmeidige Phantasie der Musik wieder, nicht aber ihre verhaltene Innigkeit, ihre schmerzliche Eindringlichkeit. Eine vollkommene Bewegungskunst wird erst existieren — ich wiederhole es —, wenn die Musiker den Körper besser verstehen und die Tänzer die natürlichen Gesetze des musikalischen Rhythmus beherrschen werden.

Die Verschmelzung der beiden Grundelemente bestand, so sagten wir, bei den Griechen. Die künstlerische Idee drückte sich in Ton oder Wort aus, die plastische Form ergab sich synchronisch, harmonisch und rhythmisch durch Körperbewegung. Die Liebe der Griechen zu Klarheit, Gesundheit und Schönheit veranlaßte sie, das plastische Element im musikalischen Ausdruck vorwalten zu lassen, aber die Einheit der Musik blieb dadurch unangetastet. Aber freilich war der Tanz, der uns nur einen ästhetischen Zeitvertreib bedeutet, für die Griechen ein Glaubensakt, Kunst und Philosophie in gleichem Maße berührend. Später zerstörte das Christentum die Einheit von Stoff und Geist, lehrte die Menschen, den Körper zu verachten und die Schönheit nur im Abstrakten zu sehn. Infolgedessen wurde in der Musik das mystische Element vorherrschend, und der Rhythmus mußte sich in die Architektur der Kathedralen flüchten. Die Musik vergaß ihren Ursprung, der im Tanze ruht, und die Menschen verloren nicht allein in der Kunst, sondern auch im täglichen Leben den Sinn für Ausdruck und Harmonie der Bewegung. Ihre Verstandeskräfte wucherten in die Höhe, je mehr ihre Sinnesempfindungen einschrumpften. Die Vererbung übertrieb noch die vererbten Eigenschaften und schuf sogar Erregungen, die der Körper noch niemals durchgemacht hatte. Wäre es nicht richtig, wenn die Erziehung dem Kinde in der Zeit seiner Entwicklung diejenigen Elementarkräfte enthüllte, die die Natur ihm darbietet? Die rhythmische Erziehung wirkt auf das Bewußte und das Unbewußte.

(Übersetzung von *Elfriede Feudel* in Dortmund)

DIE VERBINDUNG VON TANZ UND MUSIK EIN GESTALTUNGSWILLE UNSERER ZEIT

VON

HANNS HASTING*)-DRESDEN

In einer Zeit, die auf allen Gebieten der Kunst erfüllt ist von dem Suchen nach neuen Ausdrucksgebieten, wendet sich der schaffende Musiker gerne einer Kunst zu, die dem künstlerischen Schaffen des 20. Jahrhunderts ein zweifellos neues Gesicht gegeben hat — dem Tanz. Ein Blick in heutiges Musikschaffen zeigt uns eine Fülle von Formen, die irgendwie durch die Kunst der Gebärde bestimmt sind, und wir erblicken in dieser Tatsache den Willen zur Befruchtung musikalischer Gestaltung durch ein Gebiet, welches, dies wird sicherlich anerkannt, ihr nicht allzu fern liegt. Eine nähere Prüfung zeigt alsbald eine sehr periphere Betätigung jenes Willens und muß einen nicht zu rechtfertigenden Optimismus Lügen strafen, der von einer Lösung des Problems, welches in der Verbindung von Tanz und Musik liegt, bereits spricht. Das Gefühl für eine gewisse Aktualität des Stoffes einerseits, eine Fähigkeit, optische Impressionen in akustische Äußerungen umzusetzen anderseits, mag Grund für die Entstehung dieser Formen gewesen sein. So wie ein Max Reger aus empfangenen Bildimpressionen seine »Tondichtungen nach Böcklin« schreibt, gestaltet der heutige Komponist aus empfangenen Tanzeindrücken Formungen, die den Eindruck erwecken könnten, tanzbare Musik zu sein. Eine Verbindung der beiden Künste ist damit nicht erreicht, und es wird nicht im entferntesten an jene Dinge gerührt, von deren Erkennen aus der Weg zum eigentlichen Ziele sichtbar wird. Es gibt heute im eigentlichen Sinne keine Tanzmusik, und unser Ziel ist die Schaffung einer neuen Tanzmusik im Sinne einer künstlerisch reinen Verbindung von Bebewegung und Laut, Tanz und Musik.

Welche Voraussetzung hat diese Verbindung? Wir ahnen ihre Verwandtschaft — aber wo liegen die Quellen, wo die Berührungspunkte?

Man hört oft sagen: sie liegen im Rhythmischen. Aber stellt ein mit der Trommel begleiteter Bewegungsvorgang bereits eine Verbindung von Tanz und Musik dar? Keineswegs! Wir wollen dies Beispiel aber nicht aus dem Auge verlieren und fragen weiter: Warum singt der Tänzer so oft ein paar Töne zu einer Tanzgeste? Wir nennen in der Musik die Aufeinanderfolge von Tönen Melodie. Sollte sie nicht im Zusammenhange mit der Bewegung stehen? — Zweifellos! Und das Beispiel vom singenden Tänzer führt uns direkt zum Punkte, wo wir hin wollen, zur eigentlichen Quelle, zum Menschen selber, der ganz selbstverständlich gleichzeitig singt und sich bewegt. Vom Tänzer aus gesehen können wir sagen, daß neben einer optischen Vorstellung gleichzeitig eine akustische zur Äußerung drängt. Diese Tatsache stellt in ihrer Ein-

*) Mary Wigman-Schule, Dresden.

deutigkeit ein urmenschliches Phänomen dar, und wir müssen in der Gleichzeitigkeit der Äußerungen einen der wesentlichsten Verbindungspunkte erkennen. Weit in die Kulturgeschichte zurückschauend sind Gebärde und Melodie, Tanz und Musik innig verknüpft durch den Rhythmus als Äußerung gesteigerten Lebensgefühls ungebrochen im Menschen vereint zu finden.
Die heutige Tanzkunst, die Musik als mitbestimmendes und mitgestaltendes Element nicht entbehren möchte, steht vor der Tatsache, daß diese innige Verbindung geschwächt und zum Teil zerbrochen ist. Die Entwicklung der abendländischen Musik hat eine Trennung vollzogen. Der Ton hat sich frei gemacht von der Gebärde, frei von der Sprache und wird Element und Keim einer selbständigen Kunst, der Tonkunst, die zur Entstehung der absoluten Musik führt. Sie schafft sich ihre eigenen Gesetze, die sich im weiteren Verlauf ihrer Entwicklung zu den Gesetzen der Harmonie und der Form verdichten. Die Gesetze der Harmonie verbieten der Melodie das völlige Eigenleben, indem sie gleichzeitig die Harmonie zum bewegungsschaffenden Element der musikalischen Komposition macht. Diese Tatsache bedeutet ein Abrücken von jener elementaren menschlichen Lebensäußerung, die oben gekennzeichnet wurde. Die hohe Blüte, die aus anfänglichen Experimenten heraus die Tonkunst in ihrem Entwicklungsgang zeigt, beweist uns nichts mehr und nichts weniger als den Sieg des Geistes über die Materie, die aber ihre eigenen Grenzen in sich trägt und zu dem Punkte kommen mußte und gekommen ist, wo alle Mittel entfaltet und gleichzeitig erschöpft sind.
»Primat der Melodie« — »Form des in sich selbst Richtigen« — (Paul Bekker) — sind heute Rufe, die nicht ungehört verklingen, in bezug auf eine neue Tanzmusik im eindeutigen Vordergrund des Gestaltungswillens stehen und durch die verbundene Körpersprache ungeahnte Verwirklichungen erzielen können. Denn im Tanz ist es so, daß wir als »Form« das »Einmal und nicht wieder« des Gestaltungsvorganges anzusehen haben. Die bereits festgelegte musikalische Komposition zwingt den Tänzer in Bahnen, die nicht dem Wesen der tänzerischen Formpsychologie entsprechen. Das Resultat ist tatsächlich nichts anderes als die Ausdeutung oder Illustrierung der Musik. Das ist nicht Aufgabe des Tänzers, denn sein Form- und Gestaltungsdrang kommt von einer anderen Ebene her.
Diese Formwesenheit des Tanzes und im Gegensatz dazu eine ewig anerkannte Formbestimmtheit der Musik würden eine Verbindung der beiden Künste in dem Punkt scheitern lassen, wo sich ihre Elemente zum Kunstwerk (denn darauf kommt es uns an) vereinigen. Denn hier liegt ein weiterer wesentlicher Verbindungs- und Angelpunkt aller Fragen, die Verbindung von Tanz und Musik erörtern.
Allein auch in dieser Hinsicht regt sich ein neuer Zeitwille, der eine ähnliche Formwerdung der musikalischen Elemente sieht, wie sie im Tanz selbstverständlich sind. Form als Endergebnis des Schaffensprozesses, als Gewordenes

und Gewachsenes und nicht als bereits bestehender Rahmen und als Gefäß für den Einfall des Komponisten.

Die Elemente einer neuen Tanzmusik bestehen also aus der freien, nicht durch die Harmoniebewegung bestimmten Melodie, im Idealsinne aus der gesungenen Melodie. Unlöslich damit verbunden der Rhythmus. Auf die Harmonie als motorisches Kompositionselement wird bewußt Verzicht geleistet. Sie soll als rein klangliches Phänomen der Eigenart einer neuen Tanzmusik gerecht werden. Ich glaube keinen Widerspruch zu erregen mit der Behauptung, daß diese Anschauungsweise sich nicht nur auf Tanzmusik bezieht, sondern mit zu wesentlichen Betrachtungen auf Musik überhaupt bezogen gehört. Denn eine neue Tanzmusik kann kein isoliertes Produkt einer einseitigen Richtungsart sein, sondern steht, so sie leben will, absolut in denselben Spannungen, Konflikten und Auseinandersetzungen, die den Gesamtkomplex unserer Kunst kennzeichnen.

So scheint mir nach allem Gesagten der Weg zur Verbindung von Tanz und Musik offen vor uns zu liegen. Er beruht in der Verbindung ihrer Elemente:

Tänzerischer Rhythmus an musikalischem Rhythmus, Geste oder tänzerisches Thema an Melodie bzw. musikalisches Thema;

tänzerische Atmosphäre an Klang und in einer Gestaltung dieser Elemente zum künstlerischen Endresultat, der Form.

Diese Form ist nun weder absolut musikalisch noch absolut tänzerisch zu sehen, sondern stellt dar das, was wir gefordert haben: *die tänzerisch-musikalische Form.* Bei dieser Art der Gestaltung kann der Tanz formbildendes Element sein, oder die Musik — oder beide gleichzeitig, unbewußt ineinandergreifend.

Praktisch gesehen bedeutet dies zweierlei:

1. Die musikalische Erziehung des Tänzers,
2. die tänzerische Erziehung des Musikers.

Die musikalische Erziehung des Tänzers sehe ich in einer Ausbildung der in jedem Tänzer liegenden rhythmischen und melodischen Kräfte. Die rhythmische Erziehung hat die in den Schulen für künstlerischen Tanz eingeführte »Geräuschrhythmik« (Unterricht in der Handhabung tänzerisch brauchbarer Schlaginstrumente) sich zur Aufgabe gestellt, — die melodisch-klangliche Erziehung, der Unterricht in »Tänzerischer Musiklehre«. Diese Erziehung soll dahin zielen, daß es dem Tänzer möglich wird, seine ihm eigene Melodie- und späterhin Klangvorstellung soweit zu verdeutlichen, daß er imstande ist, die Melodie zu singen und bei fortgeschrittener Arbeit den Klang z. B. auf dem Klavier zu finden. Für die melodische Erziehung scheint es mir vor allen Dingen notwendig, daß sie sich nicht am Klavier betätigt, sondern da, wo sie, die Melodie, herkommt, der menschlichen Kehle.

Die tänzerische Erziehung des Musikers sehe ich vor allen Dingen in einem intensiven Studium alles dessen, was der Tanz an Äußerungen gezeitigt hat,

in einem Eindringen in seine Formpsychologie und in dem wahrhaften Erkennen aller Bindungspunkte des Musikalischen an das Tänzerische. Vorbedingung hierzu ist, daß der Musiker selbst tänzerischer Mensch ist, im gegebenen Moment fähig ist, sich aufzugeben, um der Verbindung keinen Widerstand in den Weg zu legen und in der Atmosphäre des Tanzes zu leben. So erscheint es mir dann auch möglich, daß wir zu fruchtbaren musikalischen Formen kommen, in denen, unabhängig von einer ganz bestimmten Tanzvorstellung, unbewußt die tänzerische Formwerdung bereits inbegriffen ist und die nur noch der Sichtbarmachung durch den Tanz bedürfen.

BEWEGUNGS- UND MUSIKERZIEHUNG ALS EINHEIT

VON

CARL ORFF*)-MÜNCHEN

Carl Diem in seiner Theorie der Gymnastik charakterisiert treffend die heute noch allgemein übliche Verwendung von Musik zur Bewegung von seinem Standpunkt aus wie folgt:

»Für gewisse Übungen darf auch Musik mit Vorteil verwandt werden. Nahezu nutzlos oder manchmal sogar störend ist die Verwendung eines Marschliedes oder eines Walzers, in dessen Takt sich die Freiübungen einzwängen sollen .... Man wird sagen können, je flüssiger und schwunghafter die Übung, um so mehr Vorteil aus musikalischer Begleitung, je mehr *bewegungsgenau*, desto weniger Musik.«

Das sind die Früchte einer teils völlig fehlenden oder dillettantisch betriebenen Musikübung *neben* der Bewegung, deren modernste Lesart den Walzer nur durch Jazz ersetzt. Die Erkenntnis der Notwendigkeit einer die Bewegung ergänzenden Musikerziehung verhalf Dalcroze durchzusetzen. Seit seiner genialen Tat, die aber noch einer völlig anderen Musikeinstellung angehört, ist nichts Durchgreifendes mehr geschehn. Und noch heute findet man ernsthafte Gymnastikschulen, die annehmen, durch Harmonielehre und Generalbaßübung bei ihren Schülern Sinn für Musik, Rhythmus, Proportion und Form zu wecken. Der Unterricht ist in vielen Fällen Fachmusikern übertragen, die der Bewegung und der Einheit des Ganzen ebenso fremd gegenüberstehen wie der Schüler.

Eine neue Pädagogik will nun nicht mehr eine in sich geschlossene Musiklehre ergänzend oder nebenfachlich beisteuern, sondern sieht die einzige Möglichkeit darin, die Musikerziehung aus der Bewegung und deren gemeinsamer Wurzel, der Rhythmik, aufzubauen. Es ist kein Zufall, daß wir in Europa, wenn wir diese Einheit suchen, bewußt und unbewußt auf außereuropäische Formen und Spielarten zurückgreifen, wo wir diese Bindungen noch lebend finden. Curt Sachs schreibt in seiner vergleichenden Musikwissenschaft:

*) Leiter der Musikabteilung der Güntherschule in München.



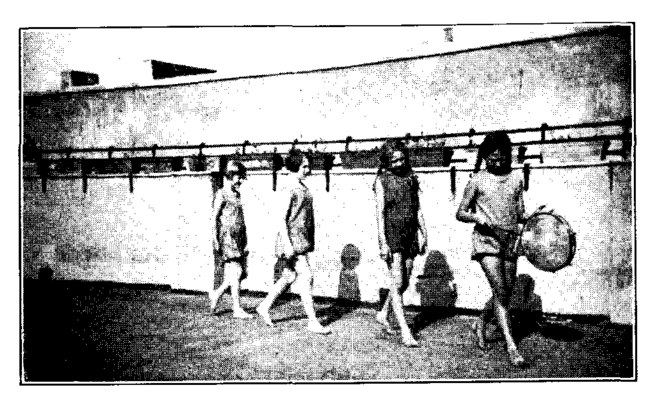


GYMNASTIK DR. RUDOLF BODE



DAS ORCHESTER NIMMT DIE IMPROVISIERTE BEWEGUNG AUF.
RHYTHMISCHE SCHULGEMEINDE HILDA SENFF, DÜSSELDORF





»FÜHREN UND FOLGEN« (HILDEGARD TAUSCHER)



DIRIGIER-IMPROVISATION MIT ORCHESTER
GÜNTHERSCHULE MÜNCHEN

»Stärker, dauerhafter und noch für uns wertvoller als alle geistigen sind die körperlichen Bindungen der außereuropäischen Musik. Die zweifelhafte Errungenschaft einer späten Zivilisation, die den Musiker zwingt, beim Singen und Spielen den Körper wohlanständig in Zucht und Ruhe zu halten, ist dem Naturmenschen nichts erstrebenswertes .... Ihre Musik ist in Spannung und Entspannung ein körperlicher Akt.

Sie wird nicht abgeschaltet, sondern in aller Stärke motorisch mitempfunden und mitgetan ... Fast auf dem ganzen Erdenrund stampfen die Sänger, und die Hörer beteiligen sich mit taktmäßigem Händeklatschen. Noch in die Hochkulturen reicht diese Gewohnheit ungeschwächt hinüber .... Aus dieser Körperhaftigkeit erwächst als erste Folge eine rhythmische Verfeinerung, die der europäischen Auffassung unendliche Schwierigkeiten bietet.«

Von der Einheit des Musizierens, von der Bewegung, von der rhythmischen Bindung soll die moderne Schulung ausgehen. Die rhythmisch gegliederte Bewegung, die sich anfänglich in einen gegebenen Rhythmus einfühlt, wird selbständig aktiviert, bis sie selbst Rhythmusträger wird. So ist das musikalisch-rhythmische Gefühl aus der Bewegung abgeleitet und in den primitivsten Anfängen mit leicht zu handhabendem Schlagzeug realisierbar. Von der Begleitung zur eigenen Bewegung durch Stampfen und Klatschen über Rasseln bis zur Trommel, weiter bis zu Trommeln mit verschiedenen Tonhöhen, entsteht durch die Zusammensetzung der verschiedenen Instrumente ein Ensemble, das Schlagzeugorchester. Zu diesen rein rhythmischen Instrumenten werden noch melodietragende, wie Stab- und Gongspiele (alles uralte Typen), zugezogen, und so entsteht auf der rhythmischen Grundlage die Melodik, abgesehen von der vorher schon einsetzenden Verwendung der menschlichen Stimme, die vom Sprechen zum Summen, bis zum Gesangston führen kann. Dies alles entspricht einer stark rhythmisch-linearen Musikeinstellung, die sich wohl nicht zufällig mit den führenden Bestrebungen unserer heutigen Musik und Bewegungskunst deckt.

In steter Wechselbeziehung wird Bewegung und Musik geübt. Von jedem Schüler muß verlangt werden, daß er die Bewegung ausführen *und* rhythmisch-musikalisch begleiten kann. Nicht nur das musikalisch meist vorkenntnislose Schülermaterial, sondern auch der aus der Rhythmik geborene Charakter der Erziehungsweise verlangt die Beschränkung auf bewegungsnahe (sogenannte primitive) Instrumente, die durch ihre ganze Spielhaltung dem körperlich Musizierenden entgegenkommt. Die melodietragenden Stabspiele werden durch Blasinstrumente (Blockflöte und andere kleine Flöten) sowie durch primitive Saiteninstrumente ergänzt. Alle diese Instrumente verlangen aber ein eingehendes Studium, angefangen von der Handtrommel- und Paukentechnik (einschließlich aller Wirbelschlagarten) bis zu der subtilen Behandlung von Gong und Becken (man denke an die heute noch allgemeine instinktlose Behandlung dieser Instrumente durch Tänzer). Als letzte Gruppe fordern die Stabspiele, davon hauptsächlich das Xylophon, große Übung. Man braucht heute nicht weit zu suchen, um die Vorbilder, wie diese Instrumente nach uralten Traditionen gespielt werden, zu finden. Leises Spiel mit den unsagbar vielen Klangnuancen ist die Grundlage eines solchen Orchesters,

und dieses Spiel entwickelt und verfeinert das rhythmische sowie das Klangempfinden.
So wichtig wie die jeweilige Zusammenstellung des Klangkörpers ist seine Aufstellung, damit sie die nötigen Schlagkombinationen auf den verschiedenen Instrumenten ermöglicht. Die daraus resultierende Körperhaltung, der andere Sitz und Stand, sind grundverschieden von der, die wir bei unseren sonstigen Musikübungen gewöhnt sind, und wirkt oft auf Bewegungsentfremdete als Kopie exotischer Vorbilder, da wir in unserer Kunstübung ein derartiges körperliches Musizieren seit dem Mittelalter verloren haben.

*

Der Unterricht geht in seinem ganzen Umfang von der *Improvisation* aus, die sich als Stützpunkte hauptsächlich rhythmischer Formen bedient: Tonfixierung und Notenschrift folgen erst als Ergebnis, und letztere wird nur für größere Formen verwendet. Es wird anfänglich prinzipiell keine aufgezeichnete Musik an den Schüler herangebracht, sondern die eigenen Aufzeichnungen, die ihm anfänglich mehr als Gedächtnisstütze dienen, führen erst dazu, Ablesen und Abspielen anderer Musik zu üben. Tanzbegleitungen und selbständige Orchesterstücke entstehen oft aus der Improvisation und werden von den einzelnen Spielern erst in Stimmen aufgeschrieben, dann in Partitur gebracht, wonach das Ganze überarbeitet wird. Daß dazu ein ganz geschultes Ensemble nötig ist, dürfte ohne weiteres klar sein.
Es ist nicht möglich, in dieser Kürze auf die Art der Lehrgänge einzugehen. Als wesentlicher Faktor sei nur noch die Dirigierschulung erwähnt; eine vorzügliche Bedeutung nimmt die sogenannte Dirigierimprovisation ein (für das Orchester die Vorstufe zur frei improvisierten Ensemblebegleitung), die nur durch eine besondere Zeichengebung, die weit über das bloße Taktieren hinausgeht, möglich wird. Ebenso wichtig ist die Verwendung der Instrumente in der Bewegung und die Entwicklung von Bewegungsformen und Arten aus dem Instrumentenspiel *).
Daß diese Art von musikalischer Erziehung auch den Bewegungscharakter in starkem Maße beeinflußt, dürfte aus Gesagtem deutlich werden, und führt unweigerlich weg von der heute noch viel geübten undynamischen Formlosigkeit. Solcher Art geschulte Tänzer werden selbstverständlich auch spielend jede Aufgabe lösen, zu bestehender, gegebener Musik den adäquaten Ausdruck zu finden.

*) Die Art und die Verwendung dieses als letztes Ergebnis entstandenen Tanzorchesters wurde schon durch die verschiedentlichen Vorführungen der Münchener Kammer-Tanzbühne der Güntherschule bekanntgemacht. Auch erscheint in Kürze im *Schulwerk* (Verlag Schott) die erste Reihe von kleineren und größeren Musiken für Trommel-, Gong- und Stabspiele, Singchor und Blockflöten, die mit dem ergänzenden photographischen Material Einblick in die Art der Schulung geben können.

DIE KUNST DES GEIGENS ALS URBILD DER LEBENSKUNST

VON

KURT SCHROETER-MÜNCHEN

Geigerische Kunst als Urbild der Lebenskunst«, — oder »Geigerische Erziehung als Vorbild menschlicher Erziehung« — so hätte Siegfried Eberhardt mit Fug und Recht das große Werk betiteln dürfen, das er unter der allzu bescheidenen Überschrift »Hemmung und Herrschaft auf dem Griffbrett« *) soeben der Öffentlichkeit übergeben hat. Denn in diesem Werk wird zwar hauptsächlich gesprochen von Wesen und Vorgang geigerischen Könnens, von der Grundlage und dem Wege geigerischer Pädagogik, — aber das Buch muß auch jeden nichtgeigenden Leser ergreifen und aufrütteln: zeigt es doch an den Erscheinungen des meisterlichen und des gehemmten Geigers das getreue, in allen Wesenszügen und Merkmalen übereinstimmende Bild des »Könners« und des »Gehemmten« von allen Lebensgebieten, *des Menschen*, der, im Besitze der Ausdrucksfreiheit, seinem Inneren, seiner Persönlichkeit die Verwirklichung in lebendiger Wirkung gibt, und des anderen, der, in der Ausdruckshemmung scheiternd, vergeblich um das Gelingen seines Tuns und Daseins ringt.

»Wenn ich die Meinung eines andern anhören soll, so muß sie positiv ausgesprochen werden. Problematisches hab' ich in mir selbst genug.« Dieses Wort Goethes dürfte man als Motto über Eberhardts Werk setzen, sowohl dem Geiste nach, in und aus dem es geschrieben ist, wie dem Inhalt nach. Nicht, daß die »Probleme« etwa umgangen werden. Aber ihre bis ins einzelne gehende Erörterung geht überall auf das Ziel und das Ergebnis hin, eine tatsächliche eindeutig klare, aus ungewöhnlicher Erfahrung und Einsicht gewonnene Lösung vor den Leser hinzustellen. Im menschlichen Sinne aber erscheint mir die »positive« Gesinnung und Denkweise des Autors am schönsten in der Art seiner kritischen Auseinandersetzung mit Fachgenossen und selbst Gegnern. Wie Eberhardt niemals aus »Kritik« heraus ablehnt und bekämpft, wie er überall, auch in der sachlich ihm entgegengerichteten Bestrebung und Persönlichkeit das irgend Haltbare und Verwertbare aufsucht und anerkennend wertet, — das ist »positiv« im letzten und höchsten Sinne bejahender und lebensschöpferischer Wesensart.

Im geistigen Leben unserer Tage stehen sich auf fast allen Gebieten zwei Richtungen gegenüber, deren Vertreter meist aneinander vorbeireden und sich nicht verstehen. In unserer offiziellen und vorläufig noch überall gültigen und herrschenden Wissenschaft und Pädagogik waltet noch eine Denkweise vor, die verstandesmäßig, logisch, kausal denkend das Äußere der Erschei-

*) Max Hesses Verlag, Berlin.

nungen untersucht und beschreibt, vielfach mit dem Trugschluß, damit auch etwas vom Wesen der Dinge verstehen und erklären zu können. Demgegenüber treten überall die Kämpfer auf den Plan, die gegen »Mechanisierung« — »Intellektualismus« ankämpfen, um dem »intuitiven« Erfassen als Grundlage für alles Erkennen wieder Anerkennung und Geltung zu verschaffen. — Man kann auch vom Gegensatz des »Analytikers« und »Synthetikers« sprechen, um kurz zu bezeichnen, was ich meine. — Sicher ist aber, daß es sich hier nicht um ein »Entweder — Oder« handeln darf, sondern nur um ein »Sowohl — als auch«. — Jede Analyse setzt eine Synthese voraus, — denn »zerlegen«, — die Teile verstehen und richtig deuten kann nur, wer das »Ganze« besitzt und die Rolle und Aufgabe der Teile aus ihrer Funktion innerhalb des Ganzen begreift. — Für den aber, der lehren, helfen, heilen will und soll, ist *auch* die Analyse, das Verstehen der Teile und Teilvorgänge innerhalb des Ganzen unerläßlich. Diese Vereinigung von Synthese und Analyse ist von Eberhardt in größter Klarheit und musterhaftem Aufbau durchgeführt.

Um selber verstehen und um für andere erklären zu können, muß man ausgehen vom Verständnis des Wesens, des Sinnes einer Erscheinung, eines Gesamtvorganges. Diese Erscheinung, der reine und vorbildliche Gesamtvorgang, ist für Eberhardt das Können, die Kunst des geigerischen »Meisters« — ihr Wesen ist vollendeter, ursprünglich-unmittelbarer »Ausdruck« menschlicher Innenbewegung in der Form geigerisch-musikalischer Gestaltung. Jede »Äußerung«, jeder »Aus—druck« setzt (das besagt schon das Wort) ein »Inneres« voraus, das sich aus—drücken will. Ein Tun, eine Außenbewegung ohne diesen Innen-Antrieb ist keine »Äußerung«, sondern etwas »Äußerliches«, — das an der Oberfläche verläuft und keinen lebendigen »Inhalt« zu übermitteln vermag. — Die Führung und Gebundenheit alles dessen, was äußere Bewegung ist, durch die lebendige »Innenbewegung« ist daher für Eberhardt Voraussetzung und Bedingung jeden echten »Könnens«, das die Möglichkeit lebendiger Wirkung haben soll. — Wir sind in der Nachlässigkeit eines gedankenlosen Sprachgebrauchs und in der Irreführung einer tüftelnden konstruierenden »Psychologie« gewöhnt, uns unter »Inneres« irgendein Abstraktum von »Seele« vorzustellen, dem wir — unlogisch genug — doch eine »Bewegung« zusprechen. Bewegung aber ist nichts Abstraktes, sondern sie ist *die* Erscheinung, und zwar die *einzige* Erscheinung des Lebens, an der allein wir schlechthin die Tatsache des »Lebens« erkennen und feststellen können. Und wie der Körper die »Erscheinung« des Menschen ist, so sind Haltung und Bewegung des Körpers unmittelbarer Ausdruck für das Erleben und den Zustand des Menschen. Das »innere Leben«, — die »Innere Bewegung« also sind wörtlich und buchstäblich als körperliche Vorgänge zu verstehen, und wo diese *innere* Bewegung nicht störungsfrei und unmittelbar in Außenbewegung umgesetzt wird, da gibt das Resultat, die »Äußerung«, nicht das

wahre und echte Bild dessen, was der Mensch meint und ist, sondern eine mehr oder minder verzerrte Andeutung. So fordert Eberhardt folgerichtig als erste Voraussetzung jedes Könnens und jedes Lehrens *den* Zustand des Körpers, bei dem die Innenbewegung lebendig wirksam zur Übertragung in den Ausdruck gelangen kann. — In seinem letzten Werk »Der Körper in Form und in Hemmung« hat er, vom Geiger ausgehend, dargestellt, daß »in Form sein« (Disposition) und »außer Form sein« (Indisposition) zwei *Zustände* des menschlichen Körpers sind, mit denen »Ausdrucksfreiheit« und »Ausdruckshemmung« zwangsläufig verbunden sind, und hat gezeigt, wie diese beiden Zustände auf allen Lebensgebieten für den Menschen die Freiheit und Überlegenheit des Könnens oder die Gehemmtheit bedeuten. — Das neue Werk bringt nun eine genauere physiologische und grundsätzliche Auseinandersetzung — hauptsächlich im Hinblick auf das geigerische Können —, die den Zustand der »Disposition« oder »Physiosynthese« mit dem sehr glücklich gewählten Wort »Gelingensbereitschaft« kennzeichnet. Man könnte das Gegenteil, die Indisposition, folgerichtig bezeichnen als »Mißlingenszwang«. Eberhardt beschreibt genau, wie im Zustande der vollkommenen »Gelingensbereitschaft« alle äußeren Bewegungen in einer solchen Verbundenheit mit dem Körperganzen stehen, daß die feinsten Schwingungen der »inneren Bewegung« die den Impuls zur Äußerung bildet, die Qualität lebendigen Ausdrucks gewinnen und daß dadurch die innere Bewegtheit selbst wieder gesteigert und belebt wird, — während im Zustande der »Hemmung« rückwirkend die »Innenbewegung«, der »Impuls«, gelähmt und geschwächt wird. Er erhebt nun mit Recht die Forderung, daß die Beherrschung der »Gelingensbereitschaft« als Voraussetzung jeder erfolgreichen Arbeit und Leistung gelehrt werden müsse, und gibt bereits eine Anzahl Einzelanweisungen, wie Lehrende und Lernende diesem Ziel zustreben können.

Daß nicht nur der Geiger, sondern jeder Mensch für sein Tun immer und überall seinen »Körper« beherrschen sollte, braucht heute nicht mehr erörtert oder gar begründet zu werden. Daß für *jeden* darstellenden Künstler eine Beherrschung der körperlichen Ausdrucksbewegung in hohem Grade erforderlich ist, pfeifen auch bald die Spatzen von den Dächern. — Neu aber und ein wesentlicher entscheidender Fortschritt ist es, daß Eberhardt unter Ausschaltung aller vergeblichen und unnötigen »Gymnastik«-Tendenzen den unmittelbaren Weg zeigt, der uns in die natürliche Voraussetzung körperlicher Ausdrucksbeherrschung führt. Der Körper ist und bleibt das Instrument, *mit* dem wir spielen; deshalb ist es notwendig, daß wir verstehen, ihn zu »stimmen« wie die Instrumente, *auf* denen wir spielen. Diesen körperlichen Vorgang des »Sich-stimmens«, die Herbeiführung der Gelingensbereitschaft beschreibt Eberhardt und zugleich den Weg anpassender, das Körpergefühl entwickelnder Erziehung, die schließlich zur eigenen Beherrschung des In-Form-Kommens führt. Damit ist, ganz allgemein gesprochen, die organische

Voraussetzung jeder menschlichen Erfolgs- und Wirkungssicherheit geklärt und der bewußten Schulung zugänglich gemacht. —Hat diese Voraussetzung allgemeinstes Interesse, so ist für den Geiger ebenso wesentlich die Erklärung und Behandlung der geigerischen »Technik«, — der »Außenbewegungen« speziell geigerischer Art, die bei Eberhardt aus der *Voraussetzung* gesicherter Innenbewegung sich ergibt.

In meinen Unterrichtskursen zur Einführung in die Eberhardtsche Dispositionslehre habe ich die Erfahrung gemacht, daß man Geigern und Nichtgeigern aus Bewegungsvorgängen des *Alltagslebens* sehr schnell das Verständnis dafür vermitteln kann, daß *jede* Bewegung ihren Ausgang nimmt von irgendeinem festen, in der Lage gesicherten Punkt, dem »Stützpunkt«, und von ihm aus eine Verbindung schlägt zu einem »Zielpunkt«. Die »innere Führung«, die Sicherheit und Unmittelbarkeit des Bewegungsablaufes, der Übertragung zwischen Stützpunkt und Ziel, bildet, soweit die Betrachtung der Bewegungs*form* in Frage kommt, in der Eberhardtschen Darstellung das sichtbare Merkmal eines fehlerfreien Bewegungsablaufes. Darüber hinaus werden nun aber an den wesentlichen Einzelheiten der geigerischen Technik die Bewegungs*vorgänge funktionell* in einer bisher unbekannten Genauigkeit beschrieben. Vibrato und Triller in der genauesten Unterscheidung eines funktionell meisterlichen oder unreinen Ablaufes werden bei Eberhardt zu einem Gradmesser der Gelingensbereitschaft *und* der Außenfunktion, *der ihr Studium und ihre pädagogische Anwendung in ein ganz neues Licht rückt.* Das gleiche gilt für die Schilderung des bisher von der Geigerschaft teils gar nicht verstandenen, teils viel zu äußerlich aufgefaßten Kontaktbegriffes, den Eberhardt schon vor Jahren geprägt hat. Besonders eindringlich scheint mir auch die Behandlung der Bogentechnik, die jeden einigermaßen gefühlsbegabten Geiger überzeugen muß, wie wenig mit einer mechanisierenden und zerlegenden Behandlung der rechtsseitigen Technik für die klangliche und rhythmische »Ausdruckskraft« (und dementsprechend Eindruckswirkung) des Geigers zu erreichen ist.

Eine ganz besondere Freude war es mir, daß Eberhardt in der gründlichen Überschau über das von früher her vorhandene pädagogische Material dem pädagogischen Können und Instinkt einer heute vielfach mißachteten älteren Generation von Meistern gerecht wird. Die Oberflächlichkeit, mit der man seit einer Reihe von Jahren mit der Schlenkerei der Arme und des Rumpfes arbeitet, der unselige Entspannungs- und Lockerungswahn, der im Instrumentalunterricht und in der allgemeinen Pädagogik und Gymnastik Tausenden körperlich und seelisch mehr geschadet hat, als eine bescheidene Verkrampftheit, die doch wenigstens das Streben zum »Halt« und den Widerstand gegen »Haltlosigkeit« bekundet, werden durch Eberhardts Buch in der sachlichsten und gesündesten Weise ad absurdum geführt, — dafür aber wird dem verstehenden Leser deutlich gemacht, was »innerer Halt« und »äußere Freiheit« für den

Geiger, für den Menschen bedeutet, wie sie zu erlangen sind und welche Wirkungen daraus entspringen. —

Die Ehrfurcht vor der Erscheinung der großen Meister schützt Eberhardt stets davor, der Unterweisung des Durchschnittschülers übersteigerte und unangemessene Möglichkeiten im Ziele zuzusprechen. Es ist außerordentlich lehrreich, mit welcher Gründlichkeit und Sorgfalt er auf die vielen Schwierigkeiten eingeht, die bei der Heranbildung und Entwicklung des bescheideneren Talentes zu erkennen und zu überwinden sind. Aber gerade hier zeigt sich wieder die positive Richtung einer Arbeit: Wir gewinnen die Gewißheit, daß man jeden Schüler aus den Erkenntnissen, die das meisterliche Vorbild in der Vollendung vermittelt, dahin führen kann, sich zur freien und ungehemmten Auswirkung und Darstellung *seiner* Begabung zu entfalten, — das höchste Ziel, das einer gesunden und vernünftigen Pädagogik zugänglich ist.

Auf alle Einzelheiten des Eberhardtschen Werkes einzugehen oder auch nur hinzuweisen, ist im Rahmen einer Besprechung unmöglich. Es kann keinen ernsthaften Geiger und Geigenlehrer geben, für den das gründliche Studium des Buches nicht selbstverständlich wäre. Freilich: »Ich warne Oberflächliche.« — Eberhardt selbst weist wiederholt daraufhin, daß, wo nicht starke Naturbegabung vorliegt, oder wo diese durch falsche Entwicklung und Unterweisung verschüttet ist, nur in vorsichtiger Arbeit und in einer schrittweisen Entwicklung des Körpergefühls das Zustandekommen und Beherrschen der von ihm geschilderten Vorgänge zu erreichen ist. Ein lebendiger Körper ist keine Maschine, bei der mit einem Ruck ein Hebel umgestellt und die Wirkungsweise verändert werden könnte. Im Lebendigen gibt es nur Wachstum und Entwicklung —, und ein abschließendes persönliches Urteil kann nur der gewinnen und sich erlauben, der diese Entwicklung an sich oder anderen erprobt und bis zu Ende beobachtet hat. —

Jeder Leser aber muß nach einigermaßen aufmerksamem Lesen des Werkes mit größter Achtung und Bewunderung erkennen, daß hier der Geigerwelt das Resultat einer Lebensarbeit gegeben wird, die auf die Entwicklung der geigerischen Pädagogik von einem heute noch unübersehbaren fruchtbaren Einfluß sein muß.

Aber abgesehen von dem befruchtenden Einfluß auf den allgemeinen Stand der Pädagogik muß dieses Buch sofort und unmittelbar entscheidend einwirken auf den Arbeitserfolg des einzelnen Geigers, besonders der fortgeschrittenen Studierenden und fertigen Künstler, die ohne Lehrer in eignem Studium ihr Können zu vervollkommnen suchen.

Eberhardt zeigt, daß nicht ohne weiteres und ganz allgemein »Übung den Meister macht« — sondern daß sie nur dann zum Ziel führt, wenn sie unter den Voraussetzungen sich abspielt, die der geborene »Meister« eben von Natur besitzt, — Voraussetzungen, die in ihrer körperlichen Natur bisher noch gänzlich unbekannt waren. Viele begabte Geiger haben nach Jahren vergeblichen

Ringens die Überzeugung gewonnen, daß alles »Üben« erfolglos bleibt ohne die Grundlage eines Wissens, durch das die Arbeit erst in spürbaren *Erfolg* umgewandelt werden kann.
Obwohl es nun fast unmöglich scheint, körperliche Empfindungen und Vorgänge mit den Mitteln des Wortes zu beschreiben, — so bringt es Eberhardt doch fertig, in seinem Buch für alle wesentlichen Aufgaben der geigerischen Technik dem Leser und Geiger unmittelbar verwertbare Anschauungen und Mittel zur Selbstkontrolle zu liefern. Indem er ausgeht von der absolut reinen, fehlerfreien Funktion des »Meisters« und in der Gegenüberstellung die wesentlichsten »Ersatz«- oder »Fehl«bewegungen des mehr oder weniger verbildeten und gehemmten Geigers beschreibt, erzieht er beim Leser aus Begriff und Analogie eine Einfühlungs- und Anschauungsmöglichkeit, die zur Selbsterziehung, zur Nachprüfung, Korrektur und Vollendung der Spielfunktionen für jeden einigermaßen denkfähigen Geiger unmittelbar wirksam werden muß. Diesem »Unterrichtszwecke«, — den das Buch an jedem Einzelnen erfüllen kann und soll, dient auch die Ausführlichkeit, mit der das gleiche Problem von verschiedenen Gesichtspunkten aus wiederholt betrachtet wird. Ich verweise ganz besonders auf die *Behandlung des »Vibrato«*, dessen Bedeutung sowohl wie tatsächlicher Ablauf, — rein und vollendet oder fehlerhaft, — mit einer nicht mehr zu überbietenden Schärfe dargestellt ist, — wie es bisher selbst im praktischen Unterricht wohl kaum jemals geboten wurde. Das gleiche gilt für die Bogentechnik. Dadurch kann das Buch dem einzelnen Geiger mehr werden, als jahrelanger Unterricht, der ohne *diese* Grundlagen zu geringem Erfolg, wenn nicht zum Mißerfolg führt. — Mir scheint es gerade in der heutigen Zeit, wo vielen die Mittel fehlen, einen guten Unterricht zu nehmen, besonders wichtig und von sozialer Bedeutung, daß man mit der einmaligen Anschaffung des Eberhardtschen Werkes sich die Möglichkeit verschaffen kann, das ja überreichlich vorhandene und bekannte Studienmaterial in selbständiger Übe-Arbeit zu einem wirklichen und ständig sich steigernden *Arbeitserfolg* auszunützen.
Der im ersten Augenblick überraschende Umfang des Werkes wird verständlich, wenn man begreift, daß es für den Künstler, der gegen Schwankungen seinen Besitz zu sichern sucht, für den selbständigen Solisten wie den Orchesterspieler, für Lehrer und Schüler jeder Stufe und jeden Grades die unmittelbare Anweisung zu zielsicherer, Mißerfolge vermeidender, positiv fördernder Arbeit bietet.

MUSIK UND BEWEGUNG ALS MITTEL DER ERZIEHUNG

VON

HILDEGARD TAUSCHER-BERLIN

Es ist kein neuer Gedanke, Musik und Bewegung zum Ausgangspunkt einer Erziehung zu machen. Wir wissen heute, daß schon bei den alten Ägyptern Musik und Tanz in der Jugenderziehung eine bedeutende Rolle gespielt haben; die Griechen schrieben der Gymnastik und der Musik bestimmte ethische Wirkungen zu und bedienten sich ihrer oft ausschließlich für die Erziehung der Jugend. (Sparta.)

Wurden nun im Mittelalter und im Anfang der Neuzeit diese mehr lustbetonten Elemente systematisch der Schule ferngehalten, so mehrten sich in den letzten Jahrhunderten die Stimmen, die darauf hinweisen, ein wie starker Erzieher alle Kunst an sich ist, wie speziell die Bewegung und die Musik als jedem Kinde selbstverständliches Ausdrucksmittel in den Dienst der allgemeinen Erziehung gestellt werden müßten. Ich erinnere an Pestalozzi, an Goethe, an Fröbel. Und doch blieb diese Erkenntnis zunächst ein Idealbild in den Köpfen einiger Großen. Einem Pädagogen unserer Tage, dem Genfer Musiker Jaques-Dalcroze, blieb es vorbehalten, diese Gedanken bis zu Ende zu denken und sie in die Praxis umzusetzen.

Die rhythmische Erziehung, wie sie von Dalcroze begründet wurde, ist in den Jahren ihres Bestehens in so starkem Maße Allgemeingut geworden, hat andere Erziehungszweige derart durchsetzt, daß es ein unausführbares Unterfangen wäre, sie irgendwie und irgendwo abgrenzen zu wollen; und gerade dies beweist ihre Berechtigung. Wenn es ohne Dalcroze heute nichts derartiges wie die Rhythmik geben würde, wäre seine Bedeutung gering und sein Werk eine Konstruktion gewesen. Die Dinge lagen einfach in der Luft, nur kam es darauf an, sie wahrzunehmen, richtig zu erfassen und auszubauen. Dieses getan zu haben, und in einer so genialen und großzügigen Weise getan zu haben, ist sein Verdienst.

Es ist selbstverständlich, daß eine derartige Idee, eine Erziehung *durch* die Musik und *durch* die Bewegung, welche die Erziehung *zur* Musik und *zur* Bewegung nicht als Ziel, sondern als Voraussetzung hat, in der gesamten Pädagogik revolutionierend wirken mußte, ja in manchen Kreisen in ihrer vollen Größe heute noch nicht erkannt worden ist.

Es mag vielleicht die von Dalcroze für seine Arbeit gewählte Bezeichnung »*Rhythmik*« für manche irreführend sein, denn nicht allein die rhythmisch-metrischen Elemente in Musik und Bewegung, sondern Musik und Bewegung als solche, beide in ihrem zeitlichen Verlauf meßbar, in ihren irra-

tionalen, dynamischen Elementen nur fühlbar und darstellbar, bilden den Ausgangspunkt für die Arbeit.
Wenn heutzutage die rhythmische Erziehung Eingang gefunden hat in den Kindergarten, den Hort, in die Schule und die Lehrerausbildung, in Konservatorien, Theater-, Opern- und Orchesterschulen, wenn sie benutzt wird in der Heilpädagogik und der Behandlung Geisteskranker, so taucht immer wieder die Frage auf nach dem gemeinsamen Faktor, der allen diesen Arbeitsweisen zugrunde liegt, nach den Kräften, die durch die Körperbewegung und die Musik ausgelöst werden und die so stark sind, daß sie den Menschen in seinem ganzen Sein, seiner Totalität zu beeinflussen vermögen. An welche Fähigkeiten, dem Kinde ebenso eigen wie dem Erwachsenen, appelliert die rhythmische Erziehung?
Diese Frage erscheint mir als eine der Kernfragen des ganzen hier zu behandelnden Gebietes. Wenn ich versuche, eine Antwort dafür zu finden, kann ich dabei nur ausgehen von den Beobachtungen, die ich im Laufe der Jahre mit großen und kleinen, normalen und anormalen Schülern gemacht habe und von meinen persönlichen Erfahrungen.
Eines wird dem Rhythmiklehrer immer auffallen: sämtliche *Kinder* haben von vornherein an den Rhythmikstunden eine reine Freude, mögen sie begabt sein oder unbegabt, körperlich beweglich oder steif, besonders musikalisch oder nur mit geringen musikalischen Fähigkeiten ausgestattet.
Die Kinder freuen sich auf die Stunden, empfinden, daß durch sie Lastendes, Schweres aufgehoben und zunichte gemacht wird. Als ein achtjähriges Mädchen im Hort einmal mit besonderer Unlust an seinen Schularbeiten saß und es schließlich gar nicht mehr damit gehen wollte, tröstete eine Freundin sie mit den Worten: »Ach Erika, laß man, heute ist ja Rhythmik, da wirst du wieder vergnügt werden.« Und siehe da, es dauerte jetzt gar nicht mehr lange und die Arbeiten waren beendet.
Komplizierter selbstverständlich ist die Stellung der *Erwachsenen* zur Rhythmik.
Da ist zunächst der Typ von Menschen, der die Rhythmik vorbehaltlos anerkennt als einen Quell tiefster Beglückung und Befriedigung. Es sind dies alle diejenigen, die sich ihre ursprüngliche Natürlichkeit bewahrt haben bzw. auf dem Wege sind, zu ihr, nachdem sie einmal verloren war, zurückzufinden.
Es sind diejenigen, die eine Beziehung haben zu irgendeinem Gebiet der Kunst;
es sind diejenigen, deren Seele und Sinne geöffnet sind jeder Möglichkeit der Freude;
es sind diejenigen, die sich in ihr Erwachsensein etwas gerettet haben von dem Tänzerischen, was in jedem Kinde steckt wie in jedem Künstler; es sind diejenigen, denen der Sinn für Humor, eines der größten Geschenke an die Menschheit, zuteil geworden ist.

Zu dem andern Typ, der der Rhythmik mit gewissen Vorbehalten gegenübersteht oder sie gänzlich ablehnt — es sei denn, daß diese Haltung nicht durch die Persönlichkeit des Lehrers berechtigt ist —, gehören alle diejenigen, die, unnatürlich geworden, sich mit einem Mantel umgeben, um ihr wahres Gesicht zu verbergen; sie fühlen ganz instinktiv, daß sie sich in den Stunden offenbaren müssen.

Niemand kann sich in seinen Bewegungen verstellen, und wenn er es zu tun versucht, erkennt schon jeder Laie die »gezierte« Bewegung heraus.

Es gehören ferner dazu die geistig und seelisch »alten« Menschen, die vollkommen »fertig« zu sein glauben;

es gehören dazu diejenigen, die unfähig sind zu wirklichen Erlebnissen, weil ihnen ihre Erkenntnisse einzig und allein durch den Intellekt zuteil werden.

Welche Fähigkeit ist es nun, die jedes Kind besitzt, und die manchem Erwachsenen fehlt, die den Ausgangspunkt bilden kann für eine pädagogische Arbeit, eine Arbeit, die die Möglichkeit hat, den Menschen von einem zentralen Punkt aus in seiner Totalität zu erfassen?

Vielleicht könnte man sie einfach bezeichnen als die *Fähigkeit zu Spielen.* Spiel nicht etwa als Spielerei betrachtet, sondern als eine »zeitlich begrenzte Form der Entwicklung des Kindes, das aber auch im späteren Aufbau des Lebens ein sinnvolles Moment bleibt, das kulturelle Bedeutung hat« *). Das Spiel ist immer irrational, an keine Grenzen gebunden; der Mensch erhebt sich in ihm über sich selbst hinaus über jegliche Grenzen der Realität. Nur der innerlich Reiche kann spielen, denn im Spiel muß aller Ballast an aufgestapeltem Wissen, an stolzem Selbstbewußtsein über Bord geworfen werden, muß der Mensch sich selbst offenbaren. Wer spielt, ist ein Künstler, denn er ist Neugestalter und Neuschaffender.

An diese Fähigkeit zu spielen knüpft die rhythmische Erziehung an, beim Kinde wie beim Erwachsenen; und aus der Freude und dem Selbstvertrauen, die solcher Einstellung entspringen, fließen Kräfte, die die Schüler zu sachlichen Leistungen führen, die bei bloßem »Unterricht« niemals oder nur auf langen schwierigen Wegen erreicht werden.

Die Regeln, die jedem Spiel zugrunde liegen, gibt hier die Musik, die in ihren objektiven Gesetzmäßigkeiten zunächst erlebt wird, dann bewußt und zu immer höheren Leistungen anspornt.

---

*) Erika Hoffmann: *Das Spiel.* Handbuch der Pädagogik, herausgegeben von Hermann Nohl und Ludwig Pallat, Band III, Lieferung 17.

BEWEGUNG IN KLANG UND RAUM

VON

ERNST FERAND-LAXENBURG

Es sind eigenartige, fast geheimnisvolle Zusammenhänge, die — von altersher bekannt — zwischen räumlich-körperlicher Bewegung (dem Tanz im weitesten Sinne) und klanglicher Bewegung (der Musik) bestehen. Kein Ausdrucksgebiet — weder das der Sprache, noch der Linie und Farbe, oder der plastischen Form — weist zu einem anderen auch nur annähernd so innige Beziehungen auf, wie sie zwischen »tönender« und »bewegter« Form in mannigfaltiger Wechselwirkung in Erscheinung treten. Übereinstimmungen, die unter besonderen Voraussetzungen (und das gleichermaßen auf der Ebene des Primitiven wie auf der des Komplizierten) zu einem Einheitserlebnis von seltener Beglücktheit führen können, in dem Raumgefühl und Klanggefühl zu restloser Kongruenz eines einzigen Eindrucks, dem der Bewegung an sich, verschmelzen. In solchen, jedermann bekannten Beispielen von Marschierfreude und Tanzseligkeit des Kindes, des Erwachsenen oder des primitiven »Naturmenschen«, aber auch in den selteneren Fällen von wirklicher Übereinstimmung der Klang- und Bewegungsbilder auf dem Gebiete der Kunst, fühlen wir uns an die Grenzen der beiden Ausdrucksgebiete getragen, wo diese aneinanderstoßen, und nähern uns der gemeinsamen Wurzel der Bewegung, die die beiden weitverzweigten Bäume der Musik und des Tanzes gleichermaßen nährt. *Rationell* sind diese Zusammenhänge nicht zu fassen, und man muß sich begnügen, sie an typischen Erscheinungsformen zu beschreiben. Um so stärker können sie jedoch *erlebt* werden, wozu freilich die Erlebnisfähigkeit sowohl auf dem Gebiete der Musik wie auf dem der körperlich-räumlichen Bewegung Voraussetzung ist. Diese Erlebnisfähigkeit zu wecken und zu fördern ist Aufgabe einer entsprechenden Erziehungsarbeit, die all die vielfachen zwischen Körper, Raum und Klang bestehenden Zusammenhänge und Beziehungen erforscht und zielbewußt verwendet. *Die Tatsache*, daß eine solche Erziehung möglich und fruchtbringend sein kann, ist uns seit Jaques-Dalcroze bekannt, der wohl als Erster auf dem Gebiete der Musikerziehung »zu den Müttern« hinabstieg und dort ansetzte, wo Musikerleben mit Bewegungserleben noch untrennbar verbunden ist: an dem gemeinsamen Ursprung des Rhythmus. *Die Wege*, die, von dieser Erkenntnis einer »rhythmischen Erziehung« ausgehend die weiteren Entwicklungen des Bewegungserlebens nach der Seite des Musikalischen und des Räumlichen verfolgen, mögen verschieden sein. Manche werden sich in Einseitigkeiten und Spitzfindigkeiten verlieren, wenn sie sich allzuweit von dem Ausgangspunkt entfernen, einige vielleicht werden dahin gelangen, immer neue Querverbindungen aufzudecken und so den Einblick in die Einheit von Klang- und Raumerlebnis zu vertiefen. Gerade diejenigen Pädagogen aber, die an die tiefe Bedeutung einer rhyth-

mischen Erziehung glauben, sollten sich darüber klar werden, daß die Zusammenhänge zwischen Bewegung und Musik ihre Grenzen haben, daß es Bewegungsrhythmen gibt, die nach einer Übertragung ins Klanglich-Musikalische nicht verlangen, ja ihr geradezu widersprechen, und daß umgekehrt viele musikalisch-rhythmische Erscheinungsformen in räumlich-körperlicher Manifestation undenkbar sind. Durch eine gewaltsame Transposition aus dem Gebiete des Klanglichen ins Räumliche oder umgekehrt kann in solchen Fällen bestenfalls eine rein äußerliche Übereinstimmung der Formen erreicht werden, niemals jedoch das gewaltige Erlebnis des wirklich aus einem Guß entstandenen Klang- und Bewegungsablaufes entstehen; im Gegenteil: solch nachträgliches Aneinanderpassen wird dieses Erlebnis meistens geradezu zerstören. Durch den Wunsch, die gemeinsamen Gesetzmäßigkeiten bis in die letzten komplizierten Erscheinungsformen von Musik und Bewegung nachzuweisen und aufeinander zu übertragen, wurde nicht selten der Bewegungsrhythmus von dem der Musik vergewaltigt oder umgekehrt und so gegen das Material gesündigt. Sünden, die sich weder der Musiker noch der Tänzer gefallen ließen. Der erstere, indem er sich gegen »getanzte« Sonaten und Fugen verwahrte, der letztere, indem er sich auf die autonome Kunst des neuen Tanzes und seine, von den Gesetzen der Musik unabhängigen Gestaltungsgesetze berief. Uns aber sollen im Augenblick nicht die äußersten Verästelungen dieses gewaltigen Bewegungs-Baumes interessieren, der auf der einen Seite die Schöpfungen des absoluten Tanzes trägt und dort kaum mehr musikalisch-klangliche Elemente aufzuweisen scheint, auf der anderen, entgegengesetzten Seite die Werke einer absoluten Musik, die (wie ein repräsentativer Vertreter neuzeitlicher Tonkunst sich in längerer Diskussion mir gegenüber äußerte) Musik nur als die Kunst der Tonhöhen-Unterschiede, nicht aber der Bewegung gelten läßt. Wir wenden vielmehr unser Augenmerk auf den doppelten, immer noch kräftigen und reichtragenden Stamm, der die vielfältigen Elemente, Formen und Gesetze von Musik und Bewegung aus gemeinsamer Wurzel zieht.

Denn von hier aus erschließen sich so unerschöpfliche Möglichkeiten, ergibt sich so viel Befruchtendes für das Gebiet der allgemeinen wie der Musikerziehung, der gymnastischen und der tänzerischen Bildung, daß es sich wahrhaftig verlohnt, die errungenen Erkenntnisse immer mehr zu vertiefen, nicht aber durch Betonung der trennenden Momente eine überdifferenzierte Entwicklung zu beschleunigen. Steht doch unsere Zeit auf allen Gebieten im Zeichen der Bestrebung, verlorene Einheit wieder herzustellen und besonders auf dem Gebiete der Erziehung die körperlich-seelisch-geistige Totalität des »ungestörten« Kindes in das Entwicklungsstadium des Erwachsenseins hinüber zu retten. Hier fällt einer richtig angewandten rhythmischen Erziehung, die ja gleichermaßen physiologische, emotielle und rationelle Elemente in sich vereinigt, überragende Bedeutung zu.

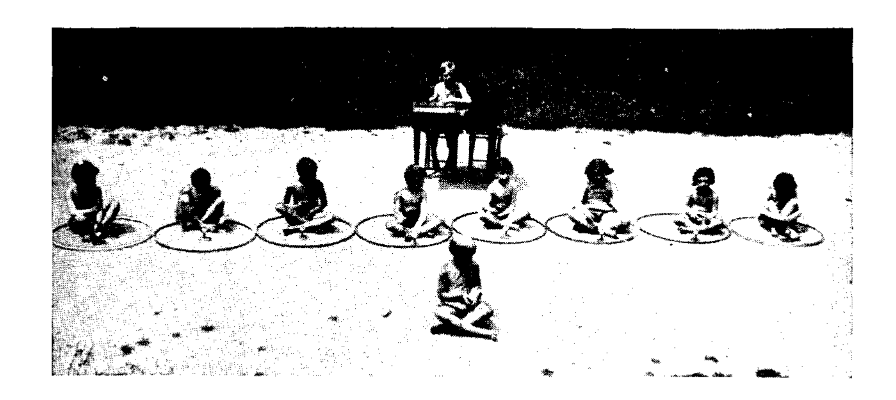
Welches sind nun diese Zusammenhänge zwischen den körperlich-räumlichen und klanglich-musikalischen Bewegungserscheinungen, die, wie eingangs gesagt wurde, sich nicht erklären, sondern nur erleben und bis zu einem gewissen Grade beschreiben lassen?
Das Leben der Musik, wie das der körperlichen Bewegung läuft im *Raum* und in der *Zeit* ab. Als beiden Ausdrucksgebieten gemeinsam wird zunächst nur das zeitliche Moment bezeichnet, was insofern zutrifft, als hier weitgehende Übereinstimmungen der im engeren Sinn »rhythmischen« Erscheinungen sinnfällig werden: Klang- und Bewegungsdauer oder -stillstand, zum Teil auch die formalen Elemente der Symmetrie und Asymmetrie, der musikalischen und räumlichen Gliederung. Diese Elemente können sich aber weder in der Musik noch in der körperlichen Bewegung rein zeitlich auswirken, erhalten vielmehr Sinn und Bedeutung erst durch ihre Projektion in den Raum. Und das sowohl in dem dreidimensionalen Raum im Sinne des üblichen Sprachgebrauchs als auch durch Verlegung in den »Klangraum«. Im ersten Falle entsteht die visuelle Form der Raumbewegung, im zweiten die akustische der Melodie. Nun weisen aber auch Bewegungs- und Klangraum weitgehende Gemeinsamkeiten und Übereinstimmungen auf. Denn auch der Klangraum, in dem sich die Musik bewegt, hat seine Richtungen (hoch, tief), auch er kennt Entfernungen (Schritt, Sprung) und typische Bewegungsformen (Gang, Lauf), auch in seinen Dimensionen schneiden sich Ebenen in der Horizontalen einer linear-polyphonen und in der Vertikalen einer harmonisch-homophonen Musikbetrachtung mit all ihren Mischformen und Abarten.
Aber nicht Zeit und Raum sind für die Bewegung das Primäre; sie sind nur notwendige Voraussetzungen ihrer Auswirkung. Wodurch die klangliche oder räumliche Bewegung erst erzeugt wird, das sind die »Spannungen«, die sich zunächst als »Motive« (Beweggrund!!) manifestieren und die Grundelemente einer gestalteten Bewegung (als Musik oder als Tanz) bilden. *Spannung* ist ein physiologischer, muskulärer, aber auch ein psychologischer Zustand, ein Begriff also, der in diesem Doppelsinn ohne weiteres auf die Bewegung, wie auf die Musik anwendbar ist. Wir kennen die Spannung und Entspannung mit all ihren Zwischenstufen in der körperlichen Bewegung und ihre Auswirkungen als Raumspannungen durch die verschiedenen Möglichkeiten des Zusammen- und Gegenwirkens von Gruppen und Individuen, und auch im Verhältnis des Individuums zum Raum. Wir kennen aber ebenso musikalische Spannungserscheinungen: z. B. Melodiespannungen (Intervallsprünge, konsonante und dissonante Intervalle), oder Gleichgewichtsspannungen harmonischer Natur im Verhältnis von Tonika zu Dominante und Subdominante. Wir kennen die Spannungen dynamischer Art, die in allen Möglichkeiten der Kontraste und Übergänge, des Forte, Piano, Crescendo und Decrescendo, der Akzente und Betonungen, der Höhe- und Tiefpunkte sich gleichermaßen in Melodie und Harmonie, wie in Rhythmus und räumlicher Bewegung äußern

können. Alle diese Möglichkeiten, an unzähligen Beispielen nachweisbar, können hier nur angedeutet werden.
Die Zusammenhänge von Klang und Bewegung werden um so deutlicher und klarer erkennbar, je weiter man in der Entwicklungsgeschichte beider zurückgeht. Am deutlichsten dort, wo Klang und Bewegung gleichzeitig entstehen: in der Tanzmusik der verschiedenen Völker. Dieses Einheitserlebnis kann aber auch heute immer wieder hervorgerufen werden durch die Beobachtung von Instrumenten, bei denen Klang und Bewegung in engster Gleichzeitigkeit entsteht: bei den *Schlaginstrumenten*. Es ist kein Zufall, sondern notwendige Folgeerscheinung, daß jene zeitgenössischen Komponisten, die in ihren Werken sich gerne durch die der Musik innewohnenden Bewegungsimpulse inspirieren lassen, Schlaginstrumente in besonders verfeinerter Form verwenden und deren Ausdrucksmöglichkeiten außerordentlich bereichert haben. Der Schlaginstrumente bedient sich gern auch der neue Tanz, wie sie denn ebenso ihren Eingang in die rhythmische Erziehung gefunden haben. Die verschiedensten Schlaginstrumente (Gongs, Tam-tams, viele Arten von europäischen, asiatischen und afrikanischen Trommeln, Tambourine, Pauken, Becken u. v. a. m.) gehören nunmehr seit vielen Jahren zum Rüstzeug der rhythmischen Erziehung an der Schule Hellerau-Laxenburg, wo sie im Dienste sowohl der musikalischen, wie der körperlichen Bildung stehen und in der Erforschung der Zusammenhänge zwischen Musik und Bewegung sich als äußerst fruchtbar erwiesen haben. Denn bei diesen »primitiven« Instrumenten findet man, wie selten anderswo, die gemeinsame Wurzel beider. Hier sind Bewegung und Klang noch eine ungeteilte Einheit; ohne das hemmende intellektuelle Moment einer »Technik« entsteht das eine aus dem anderen. Durch Zusammenwirken verschiedener klanglich und rhythmisch abgestufter oder kontrastierender Instrumente bildet sich ein kleines Orchester, das relativ reiche Ausdrucksmöglichkeiten besitzt und dem improvisatorisch-schöpferischen Moment breiten Raum gibt. Die verschiedensten Dirigierübungen geben abwechslungsreiche Möglichkeiten des Gestaltens in Klang und Bewegung, angefangen vom metrisch strengen Taktieren über das freiere Dirigieren in mehr oder weniger gebundenen musikalischen Formen bis zu den tänzerischen Improvisationen, die ins Taktmäßige kaum mehr eingefangen werden können.
Die Verwendung von Schlaginstrumenten hat aber auch einen besonderen musikerzieherischen Sinn zu erfüllen. Sie ist berufen, das entwicklungsgeschichtliche Prinzip unter Anwendung des biogenetischen Gesetzes auch auf die musikalische Erziehung zu übertragen. Es entspricht einem allgemein anerkannten erzieherischen Grundsatz, vom Einfachen zum Komplizierten fortzuschreiten. Darum sollte auch die Musikerziehung zunächst mit der Handhabung einfacher Instrumente beginnen, wie dies die Schlaginstrumente sind, die gerade im rhythmischen Unterricht in Verbindung mit räumlicher

Bewegung und Spiel in so reichem Maße zur Freude der Kinder verwendet werden können (siehe Bilderbeilage: Montessori-Klasse). Wiederum dem Gesetz der Entwicklungsgeschichte folgend, können dann allmählich einfache Blasinstrumente (Pfeifen, Blockflöten usw.) und später auch Zupf- und Streichinstrumente eingeführt werden, bis man erst allmählich, wenn Wunsch und Anlage vorhanden, zu der komplizierten Tastenmechanik des Klaviers gelangt. Durch Befolgung dieses natürlichen erzieherischen Entwicklungsgedankens könnte die musikalische Kultur ein gesünderes, organisches, vor allem aber wahrhaftigeres und echteres Gepräge erhalten, als durch die üblichen mechanischen Methoden des Instrumentalunterrichts.

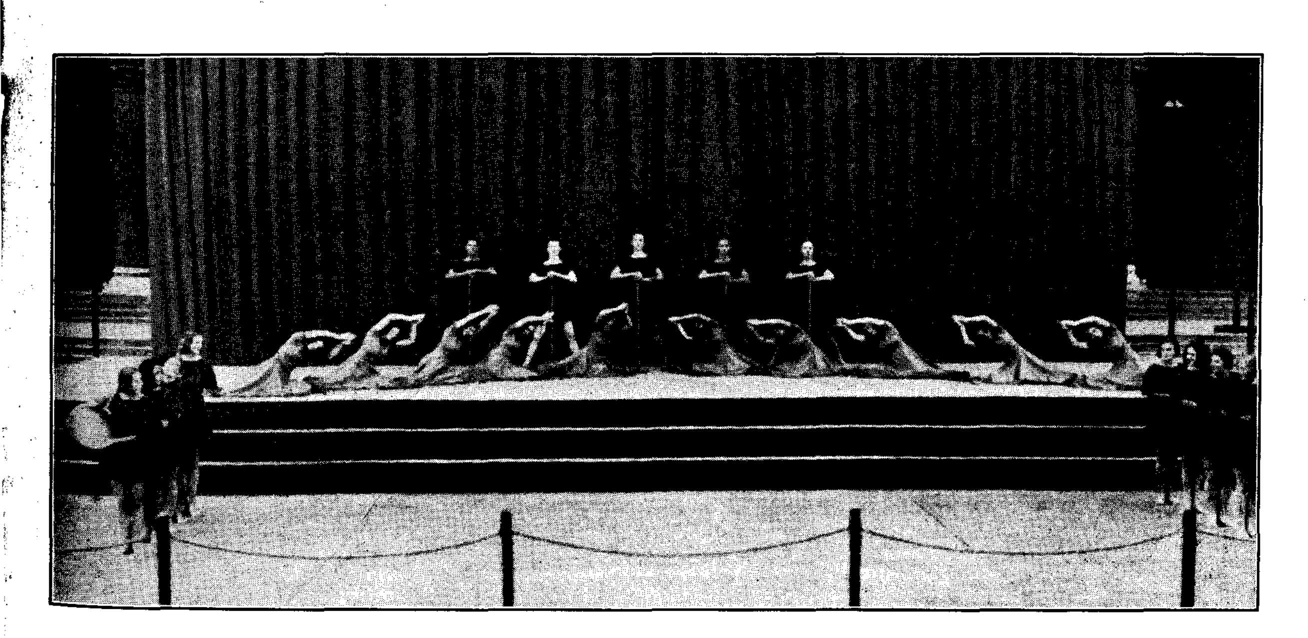
Auch auf dem Gebiete des musikalischen Lesens und Schreibens haben wir das entwicklungsgeschichtliche Prinzip mit Erfolg angewendet. Wir beginnen mit dem bewegungsmäßigen Nachzeichnen der melodischen Linie, also einer Art Neumenschrift und kommen erst allmählich zur genaueren Fixierung der Tonhöhe zunächst unter Zuhilfenahme einer einzigen Notenlinie, um allmählich zu zwei, drei und schließlich zu fünf Notenlinien zu gelangen, wobei sich zwanglos musikgeschichtliche Rückblicke und Parallelen ergeben.

Die Schlaginstrumente vermitteln aber auch den Übergang von Bewegung zu gestaltetem Klang, wenn es sich später auf höherer Ebene darum handelt, die *musikalische Improvisation* auf dem Klavier einzuführen. Auch hier hat es sich gezeigt, wie fruchtbar die tiefen Beziehungen zwischen Klang und Bewegung für die Musikerziehung verwertet werden können. Eine Unzahl von Hemmungen und Schwierigkeiten, die sich dem freien Gestalten auf dem Klavier oft entgegenstellen, fallen weg, wenn man nicht von den abstrakten, musikalischen Gesetzen ausgeht, sondern von dem Bewegungsantrieb, der sich — unter bestimmten Voraussetzungen — meist mühelos in musikalische Rhythmen, Melodien, Harmonien und Formen umsetzen läßt. So entstehen unter dem Einfluß eines »Dirigenten«, durch Vermittlung eines oder mehrerer Schlaginstrumente zwanglos, wie von selbst, klangliche Formen, die auch den musikalischen Gesetzen durchaus Genüge tun. Dies gelingt um so leichter, je stärker das Bewegungsempfinden des Spielenden entwickelt, bzw. erzogen ist und je besser er sich die Bewegungsgesetze zu eigen machen konnte. Daraus leitet sich von selbst die Forderung ab, daß eine vernünftige Musikerziehung, die nicht auf Nachahmung und mechanische Fertigkeiten abzielt, sondern die natürlichen musikalischen Fähigkeiten entwickeln will, bei der *Erziehung des Bewegungssinnes* einzusetzen hat. Erst eine, die Elemente der Bewegung und der Musik wirklich organisch verbindende rhythmische Erziehung wird die notwendigen Voraussetzungen hierzu schaffen und so gleichzeitig Grundlage einer musikalischen wie einer tänzerischen (aber auch gymnastischen) Bildung sein. Durch sie werden immer neue Fäden aufgedeckt werden können, die von der Musik zum Körper und vom Körper zur Musik sich spinnen.





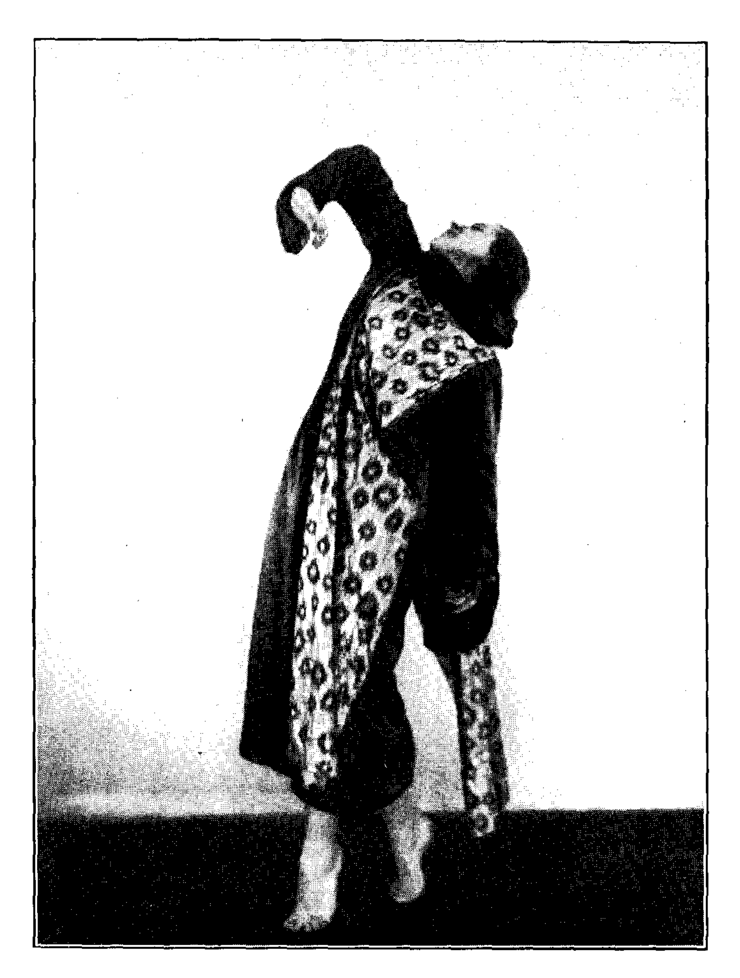
KINDERSTUNDE EINER WIENER MONTESSORI-KLASSE
(SCHULE HELLERAU-LAXENBURG)



DIE TANZGRUPPE HELLERAU-LAXENBURG
(LEITUNG ROSALIE CHLADEK) IN BIZET: SUITE »ARLESIENNE« VOR DEM WIENER RATHAUS



MARY WIGMAN
»SOMMERLICHER TANZ«
(LICHTBILDNEREI CHARLOTTE RUDOLPH, DRESDEN)



JUTTA KLAMT
TANZSCHÖPFUNG »DER PILGER«

KÖRPERERZIEHUNG

LEBENSGESTALTUNG — KUNSTGESTALTUNG

VON

JUTTA KLAMT-BERLIN

Körperbildung — in diesem Worte liegt schon der damit verbundene Begriff einer schöpferischen Absicht, der Wunsch, neue, besondere Möglichkeiten im Stofflichen zu schaffen, klingt auf. Lockerung, Umwandlung, Veredelung der Materie nicht um ihrer selbst willen, sondern ihrer eigentlichen Berufung wegen, subtiles Gefäß zu sein, fest und zart zugleich den seelisch-geistigen Inhalt zu empfangen und sichtbar zu machen, durch die Unmittelbarkeit einer Lebensgestaltung einerseits, und die Möglichkeit einer künstlerischen Gestaltung anderseits.

Ein *Ausgangspunkt* — zwei *Zielstrebungen*, die sich doch wieder in ihren letzten feinsten Äußerungen zur Einheit binden. Gemeinsames Ziel ist somit, den Zustand des Körperbewußtseins zu erreichen — ein Zustand, der in seiner Erweiterung höchste Persönlichkeitsgestaltung einerseits — Kunstgestaltung andererseits ermöglicht. —

Die erste Zielsetzung ist somit: auf wissenschaftlichem Wege Wesen und Wert eines Bewegungsvorganges zu durchschauen, um seine Verwendbarkeit den beiden Zielen gegenüber feststellen zu können, das Bewußtsein für alle Funktionen im Organischen zu wecken, die Materie selbst zu erkennen, zu durchdringen, zu beleben. — Wie aber wäre solche schöpferische Tat im Organwesen möglich, ohne das Mitwirken der geistigen Intelligenz. Diese Verbindung erst macht eine Sublimierung des Stoffes möglich, läßt das Ich-Gefühl entstehen und daraus wieder das Verantwortlichkeitsbewußtsein den eigenen Möglichkeiten gegenüber erwachen, die einer Verwertung harren und dadurch die Erweiterung unserer Lebensform und unseres Menschentums schaffen.

Die zweite Zielsetzung wird in der künstlerischen Auswertung bestehen, wird vom Wunsche getragen sein, der inneren Vorstellung, dem unmittelbaren Fühlen, neue Werte durch den lebendigen Ausdruck in der Kunstgestaltung zu geben. Wenn man die künstlerische Form als lebendigen Ausdruck einer gesteigerten und vergeistigten Lebensform erkennt und somit in dem einen die Voraussetzung des andern sieht, werden die Vorbedingungen, die zu diesen Zielen führen sollen, nicht wesentlich verschieden sein dürfen, es wird sich vielmehr ergeben, daß den ersten Entwicklungsstufen dieselben Gesetzmäßigkeiten zugrunde liegen müssen und somit der gleiche Weg zu gehen ist bis zur gemeinsamen Basis der beiden letzten Zielstrebungen, dem Zustande des *Körperbewußtseins*. — Dieser Zustand setzt voraus den Zustand des *Körpergefühls* — und dieser wieder braucht zu seiner Ent-

stehung die grundlegende Lockerung des Stoffes — drei Entwicklungsstufen somit, die sowohl der Laie, wie der Tänzer gemeinsam beschreiten müssen, um von da aus einerseits die Vielfältigkeit einer persönlichen Lebensgestaltung, andererseits durch Erhöhung der Leistung im Bewegungstechnischen, durch Vertiefung in die Gesetze der Form, des Raumes, der Komposition u. a. die Kunstleistung anzustreben.

Warum zieht man immer wieder feindliche Grenzen zwischen *gymnastischer Erziehung* und *Tanzerziehung*, warum will man immer wieder behaupten, daß die Grundlage einer Körpererziehung für den Laien anders sein muß wie für den Tänzer? Die grundlegende Arbeit ist doch niveaubestimmend und kann daher für beide Ziele nicht edel und hoch genug sein.

Die Forderungen dieser drei Stufen grundlegender Arbeit sind: Erste Stufe: Lockerung des Stoffes durch Einwirkung von außen her, durch bestimmte Übungen, mit denen man Hemmungen, die durch Funktionsstörungen im Organischen bedingt wurden, beseitigt und auf diese Weise zur Ausgleichung im Körperlichen vordringt. Ich benutze erst einmal die schlichte Form der Teilübung, deren Ausführung mit Liebe und Selbstvergessenheit geschehen muß, um von vornherein dem falschen Ehrgeiz eines einseitig gerichteten Leistungswillens Einhalt zu tun und somit ein Steckenbleiben im Stofflichen zu vermeiden. Ich muß also Lösung anstreben durch das Prinzip der Teilung, muß Vielheit im Kleinen anstreben, um zur Einheit zu gelangen, um durch sie wieder die Vielfältigkeit im Großen zu begreifen.

Lockerung des Stoffes von innen her, durch methodische Atempflege und Übungen, die den Zustand der inneren Sammlung anstreben und dadurch ein vertiefteres Denken vermitteln, um durch den Zustand der Selbstbesinnung auf neuen Wegen der Erkenntnis zum wahren Selbstbewußtsein zu gelangen.

Aus der Vielheit der vorbereitenden Bewegungen werden wir auf die zweite Stufe geleitet, welche die gefühlsmäßige Durchdringung des Stoffes anstrebt, um dadurch zum Zustande innerer und äußerer Sammlung und Geschlossenheit zu gelangen. Die Erweckung des »Körperbewußtseins«, Stufe drei, wird eine Erweiterung des Zustandes »Körpergefühl« bedeuten, eine höhere Erkenntnis der funktionellen Leistungen und ihrer seelisch-geistigen Auswirkungen.

Gemeinsamer Weg führt zur Verfeinerung des Stoffes — zur Erhöhung der geistigen Intelligenz — zur Hebung des Niveaus — weiter ansteigend werden wir zu Schöpfern, hier dem Leben — dort der Kunst gegenüber.

ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN

Die Bilder dieses Sonderheftes bedürfen keiner Hinweise. — *Igor Strawinskij* macht uns darauf aufmerksam, daß die eine der beiden im Mai-Heft wiedergegebenen Zeichnungen seines Kopfes, die die Bezeichnung Paul Rosenberg trägt, nicht von dem Genannten stammt, sondern dem Stift *Pablo Picassos* zu danken ist, was hiermit richtiggestellt wird.

DAS TONKÜNSTLERFEST DES ALLGEMEINEN DEUTSCHEN MUSIKVEREINS IN BREMEN

Wer bei Betrachtung musikgeschichtlicher Entwicklungen zu Spekulationen neigt, dem könnte es fast als Symbol erscheinen, daß der A.D.M.V. nach Schwerin, Duisburg und Königsberg nun auch in diesem Jahr eine norddeutsche Stadt aufsuchte. Die Entscheidung für Bremen, das seit jeher mehr ein Wahrzeichen traditionsverbundener hanseatischer Musikpflege war, als daß es irgendwie iniativfreudig in künstlerischen Dingen hervorgetreten, könnte als Symbol dafür aufgefaßt werden, daß für das deutsche Musikschaffen das Stadium betont individuellen Schöpfertums abgeschlossen und einer Auffassung der musikalischen Produktion gewichen sei, die in den Notwendigkeiten einer gesunden und organischen Musikpflege mit gewisser Gemeinschaftsgebundenheit verankert ist. Das Programm des Bremer Festes würde solche Konstruktionen nicht unbedingt Lügen strafen. Faßt man den Nachklang der positiv zu bewertenden Werke — und wir haben seit langem auf einem Tonkünstlerfest keinen so starken Prozentsatz wertvoller Werke gehabt! — zu einem Gesamteindruck zusammen, dann drängt sich besonders auf, daß die Krisenzeiten des Experimentierens vorüber sind. Vor allem zeigt sich, daß eine ungemein vertiefte Beherrschung des rein Handwerklichen in der jungen Komponistengeneration wieder Platz greift. Und wenn auch künstlerisches Verarbeitungsvermögen noch nicht immer Schritt halten kann mit der Vitalität manchen künstlerischen Einfalls, so zeigt sich doch in dem fast allgemeinen Bemühen vor allem der Jungen, den »Einfall« unter das Gesetz künstlerischer Gestaltung zu zwingen, das Erwachen der Erkenntnis, daß über der Individualität und Einmaligkeit bestimmte ästhetische Urgesetze stehen, gegen die nicht ungestraft gesündigt wird.

Vielleicht bringt das Ablassen von individueller Exaltiertheit und das Sichhinwenden zu allgemeingültigen Grundlinien — denn »Gemeinschaftskunst« braucht noch lange nicht Abkehr von der Einmaligkeit schöpferischen Persönlichkeitswertes zu bedeuten! — es mit sich, daß wir Jüngeren solchen Werken gegenüber, die als Zeugen und Träger einer vergangenen Stilepoche in die Gegenwart hineinragen, milder gestimmt sind. Heute, nach Festigung einer neuen Basis, erscheinen sie nicht mehr als »Re-Aktion«, sondern als sicherlich notwendiges Ausschwingen von Werten und Einstellungen, die als Gegenpol oder Widerspiel den neuen Kräften so etwas wie Durchsetzungs- und Bewährungsmöglichkeit geben müssen. Allerdings möchte man hier sagen, daß allzu bedingungsloses Festhalten an Stil, Gestalt und pathetischer Geste etwa der Brahmsgeneration, wie es *August Reuß'* Klavierkonzert zeigt, selbst diesen Vorbehalt für sich nicht gut beanspruchen kann. *Hermann Wunschs* »Kleine Lustspiel-Suite für Orchester op. 37«, die in engstem formalen Rahmen ein »Heldenleben« freundlich und amüsant zur Don-Quichotterie parodiert, hält zu wenig Niveau, um in diesem Rahmen als vollgültiger Vergleichswert gewürdigt werden zu können, wie auch *Rudolf Siegels* gewiß ehrlich gemeinte »Heldenfeier« für Männer-, Knabenchor und großes Orchester in diesem Zusammenhang außer Diskussion steht. Dagegen sind *Kurt v. Wolfurt* und *Julius Weismann* Exponenten einer Richtung, mit denen rechnen zu müssen Beweis für die Mannigfaltigkeit unseres Musikschaffens ist. Vor allem ist es Wolfurt, dessen »Concerto grosso für kleines Orchester« mit sehr viel Glück sowohl durch Händelsche Maestosowucht als auch durch moderne Tanzrhythmik manche neuen Seiten einer zwar von Reger nicht unabhängigen Ausdruckswelt aufdeckt, der zudem aber auch Regersches Klangkolorit in Verbindung mit flüssigerer Stimmführung geschickt auflockert und damit für das neue Kammerorchester manche neue Nuance gewinnt. *Julius Weismanns* »Konzert für Flöte, Klarinette, Fagott, Trompete, Pauke und Streichorchester op. 106« fesselte zwar in seiner musikantischen Anspruchslosigkeit mehr durch die Mischung von

Concerto grosso- und solistischem Konzertstil, brachte aber mit dem kanonisch ungemein reizvoll verschlungenen *Lento* (III. Satz) hinsichtlich stilistischer Einheit und gehaltlicher Fülle ein Kabinettstück jüngster Kammerkunst. Ihnen gegenüber hält *B. Sekles*' Erste Sinfonie op. 37 aufs ganze gesehen nicht die gleiche Höhe, wenn auch die Meisterschaft, mit der die vier Sätze gegeneinander und in sich ausbalanciert sind, frappiert. Sekles beherrscht das moderne Sinfonierepertoire von Mahler bis Strauß vielleicht wie kein zweiter und versteht mit verblüffender Parkettsicherheit die Gegensätze zu eleganter, niemals trivialer, aber eben doch nicht tiefgründiger Salonkunst zu verschmelzen. Von dem Werk geht ein Zug überlegener Dekadenz aus, die oft fesselt, aber nie erwärmt.

Nicht unähnlich liegen die Dinge in *Felix Petyreks* »Beduinischem Diwan«, 8 Liedern für kleinen gemischten a-cappella-Chor nach Texten aus dem Arabischen. Besonders in der Umgebung des ersten Kammerkonzerts, das mit *Paul Feldhahns* Sonate für Flöte und Klavier und *Karl Höllers* »Concertino für Klavier, Violine, Bratsche und Kammerorchester« kühne und beachtliche Leistungen auf dem Boden der Gegenwart brachte, mußte Petyreks Liederzyklus zum Nachdenken anregen. Gewiß bot er in seinen immensen Ansprüchen an Musikalität und Stimmaterial der Holleschen Madrigalvereinigung reiche Möglichkeit, ihre Einzigartigkeit zu beweisen. Man muß dem Werk auch zusprechen, daß es in seinem Bemühen, aus orientalischer Melodik und Klangwelt für unsere Mehrstimmigkeit Anregungen zu ziehen, interessant und fesselnd ist. Aber im letzten Grunde mutet es doch reichlich artistisch gebunden an, besonders im Vergleich mit den Chorwerken von *Thomas*, *Pepping* und *Moeschinger*. Bleibt Petyrek gefangen in der Freude an exotischer Linie und schillernder Farbe als äußerem Reiz, so greifen besonders Pepping und Thomas kühn die Aufgaben an, die dem Chorwesen heute wieder als musikalischem Kulturfaktor zustehen. Am eindringlichsten gelingt das vielleicht *Ernst Pepping* mit seiner »Choralmesse für sechsstimmigen Chor«. Nur steht hier der für die Kirchenmusik sehr fruchtbaren Absicht, den Choral als die Polyphonie speisenden *Cantus firmus* und als Inhaltstenor wieder zum Träger und Ausgangspunkt gottesdienstlicher Gebrauchsmusik zu machen, hindernd im Wege, daß Pepping noch zu wenig diejenige Rücksicht auf die nun einmal gegebenen Grenzen eines Chores nimmt, die nötig ist, um gerade solche Wort- und *cantus firmus*-gebundene Kunst zu plastischer Wirkung kommen zu lassen. Um so fabelhafter war, wie der Bremer Domchor unter R. Liesche das Werk (wie auch Moeschingers) bewältigte. *Kurt Thomas*, vielleicht *die* Vokalbegabung unserer Zeit, kennt Grenzen und Möglichkeiten seines Apparates viel besser. Sein 90. Psalm ist ein ganz großer Wurf, wenigstens in den Chorsätzen, die inspirationsgeladen sind. Vielleicht hätte ein anderer als der zwar klangschöne, aber musikalisch nicht ganz gefestigte Bariton R. Watzkes die Soli noch eindringlicher gestalten können. Die spröde Haltung von *Albert Moeschingers* »Gottes Pfad ist uns geweitet« ist vielleicht durch den Text bedingt. In seiner Auffassung moderner Chormusik steht er Pepping nicht fern, aber es fehlt ihm noch an Eindringlichkeit der Gestaltung. *Wolfgang Jacobis* fünf Barocklieder für Tenor und Kammerorchester op. 38 hätten in der Umgebung des Kammerkonzerts vielleicht eine günstigere Stellung gehabt. So wurden sie — trotz der schönen Wiedergabe durch Max Mansfeld — etwas erdrückt durch die Potenzen, die in *Hans Brehmes* »Concerto sinfonico op. 21 für fünf Solobläser, Streichorchester und Schlagzeug« losbrachen. Wenn auch die Kräfte, die sich hier auswirken, noch nicht ihren künstlerischen Ausgleich gefunden haben, so imponierte doch die Unbekümmertheit, mit der Brehme musiziert. Manchmal ist die Stileinheit noch nicht gefestigt, Bruckner-Pathos und Jazz-Burleske stehen noch zu übergangslos nebeneinander (wenn es zwischen ihnen überhaupt Übergänge gibt!), aber der innere Schwung, der das ganze beseelt, will doch zukunftsfreudiger erscheinen als die kühle Überlegen-

heit, mit der *Nicolai Berezowsky* in seinem »Konzert für Violine und Orchester op. 14« zwar alle Möglichkeiten der Sologeige (Carl Flesch) glänzend ausnutzt, aber im übrigen mit routinierter Sachlichkeit »kühl bis ans Herz« musiziert. Da ist warmblütiger der Stuttgarter *Hermann Reutter*, dessen »Konzert für Orchester und Klavier« (außer einem mißglückten Nachahmen Strawinskijscher Motorik im ersten Satz) ein entzückendes Scherzo und ein wunderbar versonnenes Adagio bringt; vor allem im Scherzo ist eine famose Synthese zwischen spielfreudig-glitzerndem Klavier und humoreskem Orchesterpart gefunden. Tritt in fast all diesen Werken eine für die Moderne bezeichnende Bevorzugung konzertanter Elemente in den Vordergrund, so läßt die eigentliche Kammermusik des Programms eine ähnliche einheitliche stilistische Grundrichtung vermissen. Das sonst stärker spürbare Hinneigen zur »Gebrauchsmusik« trat nur gelegentlich in *Paul Feldhahns* Sonate für Flöte und Klavier in Erscheinung, allerdings noch nicht in der notwendigen Ausgeglichenheit mit rein musikantischem Gestaltungsvermögen, die diese Gattung vor Starrheit und Schablone bewahrt. *Hanna Arens* (Klavier) und der Bremer Soloflötist *H. Bremer* boten zwar ihr bestes, konnten aber nicht darüber hinwegtäuschen, daß sie sich um ein mühsam sich fortschleppendes Werk bemühten. Die beiden Streichquartette von *Kurt Spanich* und *Gustav Geierhaas*, die das Peter- und das Szanto-Quartett herausstellten, konnten auch keinen nachhaltenderen Eindruck erzielen.
Aber das sind schließlich Nieten, die bei der Fülle des Wertvollen und Anregenden niemand verärgert. Das einzige wirkliche Minus des Festes waren die Operndarbietungen, an denen das einzig Gute die prachtvolle musikalische Leistung Kapellmeister *Karl Dammers* in *Gurlitts* »*Soldaten*« war. Man mag diese Partitur drehen und wenden, mag sie nehmen, von welcher Seite man will, als Oper dieser oder jener Gattung ist sie unmöglich. Gewiß ist Gurlitt ein feinsinniger Musiker; aber seine Erfindungs- und Gestaltungskraft ist viel zu einseitig impressionistisch bedingt (dabei auch noch intellektuell statt intuitiv), als daß er einen dramatischen Entwicklungsablauf formen könnte.

Mozarts »*Idomeneo*« stand unter denkbar ungünstigem Stern. Kapellmeister *Hans Adler* mühte sich zwar sichtlich um das Werk, muß aber von der Intendanz bei der Besetzung der Rollen im Stich gelassen worden sein. Jedenfalls waren die gesanglichen Leistungen wie auch die Regie von katastrophaler Mittelmäßigkeit. Und da auch der lebendige Eindruck die Straußsche Bearbeitung und Bereicherung von Mozarts Partitur mehr als fragwürdig erscheinen ließ, drängt sich die Frage auf, ob dieser »Durchfall« nicht zu vermeiden gewesen wäre. An Stelle des »Idomeneo« und des an sich schönen »Requiems« von Liszt hätte eine szenische Aufführung etwa der »Heiligen Elisabeth« gewiß mehr Interesse und Anteilnahme gefunden.

Das wesentliche Ergebnis der *Hauptversammlung* war die Neuwahl H. J. Mosers, der jetzt zu den Herren S. v. Hausegger (I. Vorsitz.), P. Raabe (stellvertr. Vorsitz.), H. Bischoff (Schriftführer), Joh. A. Schünemann (Schatzmeister) und H. Abendroth und J. Haas in den Vorstand tritt. Damit steht zu erwarten, daß der A.D.M.V. in der von *Wilhelm Klatte* gewiesenen Richtung tatkräftig an der Neuordnung des deutschen Musiklebens im Sinne einer organischen und gesunden Entwicklung mitarbeiten wird. Jede Würdigung des Bremer Festes wäre unvollständig, die nicht der Kräfte gedächte, die das Fest trugen. Die wunderbare, seit langem nicht erlebte künstlerische Höhenlage der Darbietungen war nur möglich bei einem Orchester, das nicht nur mit selbstlosestem Probeneifer das Programm vorbereitet hatte, sondern das sich unter seinem Meister *Ernst Wendel* in jahrelanger Disziplinierung zu einem Klangkörper entwickelt hat, der in der ersten Reihe der europäischen Orchester steht. Und wenn Bremens Chöre (der philharmonische Chor, der Lehrergesangverein, der Domchor unter Leitung von *Richard Liesche*) sich ganz zwanglos jeder in seiner Art auf demselben Niveau anreihten, dann muß als äußeres Ergebnis des Festes in die Augen springen, daß in Bremen ein

Musikleben lebendig ist, das, wenn es auch nach außen weniger blendet, des Erbes der großen deutschen Musikvergangenheit würdig ist. Das aber ist in erster Linie das Verdienst des Leiters des Bremer Musiklebens: *Ernst Wendel.* *Fritz Piersig*

MUSIKFESTWOCHE IN BONN

»Drei Musik-Tage« nannte sich eine Veranstaltung des Konzertvereins in der hier traditionellen »Musikfestwoche« (Christi Himmelfahrt). Trotz des zeitlichen Zusammentreffens mit dem Fest des A. D. M. V. in Bremen hatten sich die Konzerte eines sehr lebhaften Besuches, auch vom Ausland her, zu erfreuen, ein Umstand, bei dem freilich auch der anziehende Reiz der rheinischen Landschaft eine nicht unwesentliche Rolle spielt. Im Bonner Städt. Orchester, dessen Kopfzahl man durch Hinzuziehung erster Konzertmeister und Kammermusiker aus anderen rheinischen Städten, aus Basel und aus Wien auf 82 gebracht hatte, fand *Hermann Scherchen* ein überaus willfähriges Instrument, das er in wenig Proben so zu einer Einheit gestaltet hatte, daß es mit der Präzision einer Goldwaage auf jede seiner rhythmischen, dynamischen und agogischen Weisungen reagierte. Schumanns »Rheinische« Sinfonie in Es- und die von Brahms in F-dur, beide der gleichen Ideenwelt entsprossen, bildeten den Rahmen des ersten Konzerts, so überzeugend in der Gestaltung und so eindringlich durch die Macht des ausströmenden Empfindungsgehalts, daß die fast zum Klischee gewordenen Redensarten von Schumanns Instrumentationsmängeln und Brahms' Sprödigkeit in ihrer ganzen Einseitigkeit sich enthüllten. Im zweiten Orchesterkonzert, das Scherchen mit einer von aller Erdenschwere gelösten — allerdings die zeitbedingte Grazie und Beschwingtheit mehr als das eigentlich Beethovensche betonenden — Wiedergabe von des Bonner Meisters Zweiter Sinfonie schloß, gab es eine freudige Überraschung: Adolf Buschs Konzert für großes Orchester op. 43 d-moll als deutsche Erstaufführung, ein großer unbestrittener Erfolg. Es handelt sich bei dem neuen Werk nicht um ein Konzert im überkommenen Sinn. Vielmehr scheint die Bezeichnung auf ein frisch fröhliches Konzertieren des Orchesters, dem Klavier, Saxophone, Kornetts und Xylophon zur Bereicherung der Palette beigegeben, deuten zu wollen. Die drei knapp geformten, mit keckem Wagemut alte und neue Stil- und Klangelemente geschickt mischenden Sätze dürften Anstoß werden, daß man sein Urteil über Buschs kompositorische Sendung revidiere. Der kühne Elan des ersten, der Empfindungsgehalt des zweiten und die kontrapunktischen Künste des dritten Satzes mit seiner effektvoll gesteigerten Schlußwirkung zeigen deutlich, daß Busch, dessen Schaffensquell allerdings eine Zeitlang im Akademischen zu versanden drohte, sich wieder zu einer freieren Entfaltung seines grundmusikalischen Wesens durchgearbeitet hat. Dieses Wesen fand auch bei seiner unvergleichlichen Wiedergabe von Regers Violinkonzert, nicht minder aber in der Morgenaufführung am Himmelfahrtstag, da er mit Rudolf Serkin Sonaten von Bach, Brahms und die Kreutzersonate spielte, vollgültigen Ausdruck. Von Serkin hatte man im ersten Konzert eine prachtvoll gefügte, ganz unsentimentale Wiedergabe von Beethovens G-dur-Konzert gehört, und im letzten gesellte sich den beiden Künstlern die Londoner Mezzosopranistin Evelyn Arden-Althaus mit bekannten Liedern von Schubert und Brahms, von Michael Raucheisen mit der an ihm geschätzten Art am Klavier begleitet. *Th. Lohmer*

ZWEITES MOZARTFEST DER STADT BASEL

Das zweite Mozartfest der Stadt Basel, zu dessen würdiger Durchführung sich alle bedeutenden musikalischen Kräfte unserer Stadt in vorbildlicher Hingabe und mit selten starkem Verantwortlichkeitsgefühl verbanden, ergab in mancher Hinsicht eine erfreuliche Steigerung des Eindrucks gegenüber dem ersten Fest.

Durch glückliche Variation der Veranstaltungen und namentlich durch die geschickte Einflechtung musikwissenschaftlicher Vorträge hervorragender Fachgelehrter zum unerschöpflichen Thema Mozart (es sprachen *W. Baumgartner* (Salzburg) über »Mozart und die Oper«, *Alfred Einstein* (Berlin) über »Mozarts Handschrift und Arbeitsweise«) wurde der äußerlich-festliche Charakter zwar etwas gemildert, der innere Ernst der Tendenz dagegen wohltuend gesteigert.
In einem feierlichen Festakt, zu dem der Basler Bachchor unter Adolf Hamm mit der »Litania in Es-dur«, dem »Ave verum« und der »Missa in C-dur« einen stilvollen Rahmen spannte, sprachen Wilhelm Merian, Basel, der verdienstvolle Organisator des Festes, über »Mozart, als den genialen Einer von Inhalt und Form« und Richard Benz, Heidelberg, über das »Wunder der Wirklichkeit in Mozarts Musik«, das immer als unmittelbare Offenbarung wirke.
In einem choral ungewöhnlich abgeklärten Münsterkonzert setzten sich Hans Münch und der Basler Gesangverein für das »Requiem« ein, und der Basler Kammerchor, sowie das Kammerorchester unter Paul Sacher vermittelten eine stilistisch klug gerundete Ausdeutung des vielumstrittenen »Idomeneo«, in italienischer Sprache, die allerdings das Szenische einigermaßen vermissen ließ.
Felix Weingartner belegte in zwei großangelegten Orchesterkonzerten erneut seine überragenden Dirigentenfähigkeiten. Seine Darstellung der Sinfonien in Es-dur, g-moll, C-dur, D-dur, die feinfühlige Wiedergabe des »Notturno in D-dur« für vier Orchester und die Begleitung der Solisten im Klavierkonzert in d-moll (Edwin Fischer), sowie im Hornkonzert in Es-dur (Karl Stiegler), waren Höhepunkte.
Reiche Pflege fand auch die Kammermusik in drei Konzerten, von denen naturgemäß die Matinee des Buschquartetts zu unvergeßlicher Erinnerung wurde. Das Basler Streichquartett (Hirt, Felicani, Bertschmann, Beyer-Hané) bot die bedeutendsten Schöpfungen des Genres, wobei Bruno Maischhofer am Klavier, Oskar Gerstner als meisterlicher Vertreter der Klarinette mitwirkten. Reizvoll waren ferner die Mozartlieder, die Josef Cron mit der ihm eigenen Feinheit spendete.
Ganz großen Formats waren auch die Opernaufführungen. Oscar Wälterlin, der mit Ausnahme der »Zauberflöte« alle Inszenierungen besorgte, vermochte erneut durch die einfache Vornehmheit seines Geschmacks und dieUnfehlbarkeit seines stilistischen Empfindens zu überzeugen, und Gottfried Becker sowie Felix Weingartner standen ihm als musikalische Führer mit höchster Auszeichnung zur Seite. »Entführung« und »Zauberflöte« bildeten den Auftakt, »Cosi fan tutte«, »Le nozze di Figaro« und »Don Giovanni«, in der Ursprache geboten, die Climax einer Leistung, die unbedenklich als überzeugender Beleg für die Berechtigung der Basler Bühne zu Mozartfestspielen angesprochen werden durfte. *Gebhard Reiner*

LISZTS HEILIGE ELISABETH ALS GEDENKFEIER AUF DER WARTBURG

Die Wartburgstiftung feierte den bevorstehenden 700jährigen Todestag Elisabeths, der liebestätigen Gemahlin des Landgrafen Ludwig von Thüringen, durch eine Aufführung der *Lisztschen Legende von der heiligen Elisabeth* im Festsaal der Wartburg. Für diese ist bekanntlich das Werk geschrieben, und dort ist es auch am 28. August 1867 unter des Tondichters eigener Leitung zur Uraufführung gelangt. Die diesmalige Wiedergabe fand ausschließlich vor geladenen Zuhörern statt. Zur musikalischen Leitung war ein Meister des Taktstocks berufen worden, der für Liszt besonders zuständig ist: *Peter Raabe*, der Aachener Generalmusikdirektor und Herausgeber der gesammelten Lisztschen Werke des Allgemeinen Deutschen Musikvereins. Den Chor stellte der von Conrad

Freyse verantwortungsbewußt vorbereitete Eisenacher Musikverein; er erwies sich als eine äußerst klangschöne Gesangskörperschaft, die auf Raabes künstlerische Absichten sehr feinfühlig einging, und wurde durch eine Schar Schüler höherer Schulen ergänzt, deren von kindlicher Einfalt erfüllte Vortragsart gefangen nahm. Die Einzelrollen waren fast durchgängig hervorragend besetzt, die der Elisabeth und des Landgrafen durch Amalie Merz-Tunner und Rudolf Watzke überhaupt ganz ideal. Zusammen mit dem einfühlsamen Chor war den beiden eine wundersam verklärte Darstellung des Rosenwunders, des musikalischen Werkhöhepunktes, zu danken. Für die Landgräfin Sophie setzte Lula Mysz-Gmeiner viel dramatische Spannkraft ein, hielt aber auch rein stimmlich bewunderungswürdig stand. Die Rolle des Landgrafen Hermann sang Xaver Mang befriedigend; von seinen drei verschiedenen kleineren Partien wurde Walter Mayr der des Kaisers Friedrich am besten gerecht. Die Weimarische Staatskapelle bewährte sich tadellos.

Der Orchesterleiter hatte in der Legende ein paar Kürzungen angebracht; aber wohl in erster Linie deshalb, weil die Aufführung wegen des Lichtes von vier Uhr nachmittags bis Sonnenuntergang beendigt sein mußte. Einige Längen besitzt das Werk gewiß; man wird sie auch sonst mit Geschmack durch vorsichtige Striche mildern dürfen. Sein schönstes Teil, die häufig so innige Lyrik, läßt es berechtigt erscheinen, gelegentlich wieder auf das heute nur noch selten zu hörende Werk zurückzugreifen. Auf der Wartburg war der Erfolg stark; dem Dirigenten wurden besondere Ovationen bereitet.

Max Unger

21. SCHLESISCHES MUSIKFEST IN GÖRLITZ

Wie zu den letzten beiden Schlesischen Musikfesten, die alle drei Jahre stattfinden, so war auch zum diesjährigen, dem 21. der Reihe, das *Berliner Philharmonische Orchester* unter *Furtwänglers* Leitung als Instrumentalkörper herangezogen worden. Es ist ihre ausdrückliche Bestimmung, den Musikfreunden der schlesischen Provinz die Werke der großen Meister in vorbildlichen Aufführungen nahezubringen. Daher hieß es schon etwas außer der Reihe getanzt, daß neben Bachs drittem Brandenburgischen Konzert, Robert Schumanns vierter Sinfonie und dem Meistersinger-Vorspiel auch Strawinskijs Feuervogel-Suite und — vor allem — das Konzert für zwei Geigen (H. Holst und S. Goldberg) von Karl Marx — übrigens dessen erster großer Wurf — auf der Spielfolge des ersten Orchesterabends standen. Den Programmästheten muß ein solcher wechselvoller Konzertzettel ein Greuel sein; über der großartigen Wiedergabe durch Furtwängler und sein herrliches Orchester wird aber auch der Programmempfindlichste jedes Bedenken beiseite gestellt haben. Das Fest wurde mit einem *Beethovenabend* abgeschlossen. Die Egmont-Ouvertüre und die Fünfte erstanden in der bekannten, aber immer wieder aufrüttelnden Deutung Furtwänglers; für das Klavierkonzert und die Solostimme der Chorfantasie hatte man sich der blutvollen und doch geistig so stark beherrschten Mitwirkung *Edwin Fischers* versichert. Einem weiteren Tage war eine sehr würdige Wiedergabe von *Verdis Requiem* unter Prof. *Dohrn* (Breslau) vorbehalten; der Vokalkörper setzte sich aus einer ganzen Anzahl gut vorbereiteter schlesischer Chorvereine und dem prächtigen Soloquartett Quistorp, Dierolf, Erb und Albert Fischer zusammen. Am Vormittage eines für das Orchester freien Tages führte Eberhard Wenzel die von der Firma Sauer erneuerte Casparini-Orgel der Peterskirche vor, die mit einem Apparate alter und vieler neuer Register die Wiedergabe von Stücken verschiedenster Epochen zuläßt, und am Abend ließ die *Kammermusikvereinigung der Philharmonie* mit Mozart (Klarinettenquintett) und Schubert (Oktett) in den köstlichsten Musikborn untertauchen, der überhaupt zu denken.

Max Unger

DAS MUSIKFEST IN JENA

Die Akademische Konzertkommission, deren Vorsitz Universitätsprofessor Gerland innehat, kann mit Stolz auf die von ihr seit ein paar Jahren veranstalteten Musikfeste zurückblicken; denn sie haben sich künstlerisch gelohnt und bisher auch noch keiner Zuschüsse bedurft. Auch diesmal waren zwei der vier Konzerte im Volkshaussaale — die Wiedergabe der h-moll-Messe unter *Volkmann* und ein Konzert der Berliner Philharmonie unter *Furtwängler* — mehr als ausverkauft, und die anderen beiden, ein Morgen- und ein Abendkonzert Edwin Fischers mit seinem Kammerorchester, blieben dahinter nicht weit zurück. Volkmann hatte die Messe chorisch äußerst pfleglich vorbereitet und ein erlesenes Soloquartett verpflichtet: die Damen Ginster und Ellger, die Herren Wilde und Albert Fischer. Da auch die beiden Kammermusiken mit fünf Klavierkonzerten (bis zu vier Soloinstrumenten) sowie zwei Tripelkonzerte gemischter Tonwerkzeuge und einem von Fischer bearbeiteten Stück aus dem „Musikalischen Opfer" dem bedeutendsten der Leipziger Thomaskantoren gewidmet waren, sah man die ersten beiden Tage zu einem kleinen Bachfest für sich zusammengefaßt. Gewiß waren Fischers Bachdeutungen so „unhistorisch" als möglich, aber wer möchte diese hinreißenden Vorträge, nachdem er sie einmal so erlebt, jemals noch anders hören? Die Zuhörer erjubelten sich denn am Ende des zweiten Kammerkonzertes eine Wiederholung des vierklavierigen Stückes in a-moll. Die Berliner Philharmonie vermittelte im Schlußkonzert drei Paradestücke ihrer diesjährigen ehrenvollen Auslandsreise: Mozarts g-moll-Sinfonie, Straußens Till Eulenspiegel und Bruckners Dritte, das Mozartsche Werk trotz sehr beschwingter Zeitmaße in ungewöhnlich ernster Deutung, aber auch den Till mit besonderer Betonung der Wendung zum Tragischen. Kaum nötig, zu vermerken, daß Furtwängler und sein Orchester außerordentlich gefeiert wurden. *Max Unger*

* URAUFFÜHRUNGEN *

ILDEBRANDO PIZZETTI: FRA GHERARDO (Stadttheater Hamburg)

Während die jungen Komponisten in Deutschland gegenwärtig dem Ideal der romanischen Oper nachstreben, in dem Musik und Theater, bei Klarheit und Formgebundenheit des Ausdrucks, um ihrer selbst willen da sind, beschäftigt man sich in Italien mit musikdramatischen Tendenzen, die, von der Arien-Oper fort, zu einer Gattung streben, die dem sinfonischen Anteil größere Rechte einzuräumen sucht. Neben Alfano mit seiner »Sakuntala«, Respighi (»Belfagor«), Vittadini, die ganz verschiedene Abwandlungen der »durchkomponierten« dramatischen Form pflegen — Malipiero, der originellste Musiker dieses Kreises, nimmt wieder eine Sonderstellung ein —, steht in dieser Richtung, die teils nach Frankreich, noch stärker aber nach Deutschland hinüberblickt, im künstlerischen Ziel als gehaltvollste Erscheinung Ildebrando *Pizzetti.* Pizzetti ist ein Musiker, der sich — er ist, nicht durchweg zum Vorteil, stets sein eigener Dichter — mit ernsten und schönen, jeder billigen Theaterwirkung abgeneigten Entwürfen beschäftigt, ohne aber dramatisch und auch musikalisch zu opernmäßig wirklich lebendig gestaltetem Inhalt vorstoßen zu können. Das Schicksal seines Fra Gherardo, eines Propheten der Armut und Menschheitsliebe, der etwa zwischen Franciscus und Savonarola steht und durch seine Liebe zu Mariola in seelische Schuld und tragischen Untergang verstrickt wird, ist bei Pizzetti sozusagen eine Lese-Oper, die im konkreten Licht der Bühne an Überzeugung und dramatischer Wirkung einbüßt. Die Musik, die in ihrer wohl vornehmen, aber nachromantisch eklektischen Haltung nur in den nationalen Färbungen Persönlichkeitsmomente zeigt, sonst jedoch keinerlei Neuland betritt, bewegt sich in einer auf- und abschwel-

lenden Gefühlsdynamik, ohne den Personen und der Entwicklung der Handlung plastisches Leben, innere Gegensätze und Steigerungen zu geben. Einige schöne und zarte, von Reinheit und Transparent der Empfindung beseelte Lyrismen, in denen sich Pizzettis etwas asketische Tonsprache auflichtet, müssen den Hörer für deklamatorisch dürre Strecken und Unsinnlichkeit des Ausdruckes — im dramatischen Sinn — entschädigen. Die Aufführung, von Werner *Wolff* mit Verständnis und Wärme geleitet, von Fritz *Tutenberg* gut, nur etwas zu düster inszeniert, vermochte an diesem Eindruck nicht viel zu retuschieren. Emmy *Land* (Mariola) und Hans *Grahl* (Gherardo) boten in den Hauptrollen darstellerisch intensiv gestaltete Leistungen. Die Aufnahme des Werkes war nur lau, ein Achtungserfolg, der sich vornehmlich an die Mitwirkenden richtete. *Max Broesike-Schoen*

DIE ERSTE VIERTELTON-OPER: ALOIS HABA: MUTTER
(Gärtnerplatztheater, München)

Nach einer unendlich mühevollen Vorbereitung wurde im Rahmen der »Neuen Musik-Woche« Habas erste Oper im Vierteltonsystem durch ein *ad hoc* zusammengesetztes Ensemble unter Scherchens Leitung uraufgeführt. Und damit scheint gegenüber der allgemeinen Skepsis erst mal ein Beweis zur Möglichkeit der Verwirklichung von Bühnenwerken im Viertelton erbracht zu sein. Daß es sich bei Haba um eine ehrlich empfundene Überzeugungssache handelt und nicht etwa um eine Laune, ist für alle, die vom künstlerischen und pädagogischen Schaffen dieses strebenden und bescheidenen Menschen unterrichtet sind, zweifelsfrei. Eine andere Frage ist es, ob sich das Experiment gelohnt hat. Denn: sicher kann man alles, was Haba in Vierteltönen ausgedrückt hat, auch *ohne diese* in Halbtönen sagen. Das System ist also objektiv unnütz, und die übertriebenen Schwierigkeiten der tonreinen Wiedergabe in Vierteltönen — besonders für die Sänger — machen das Einstudieren einer solchen Musik zu einer Zumutung an die Ausübenden, die man praktisch normalerweise nicht stellen darf. Für den musikalisch in Halbtönen denkenden Zuhörer brachte die Aufführung der »Mutter« die erwähnenswerte Erfahrung, daß der Klang der Dissonanzen durch Vierteltöne nicht verschärft, sondern *verweichlicht* wird. Reibungen, wie sie beispielsweise in Strauß' »Elektra« vorkommen, sind ausgeschlossen, sobald Vierteltöne mitklingen. Der Gesamtklang kriegt etwas unbestimmt Verschwommenes. Am deutlichsten kommen einem Vierteltöne natürlicherweise bei stufenweisem Fortschreiten der musikalischen Linien zum Bewußtsein.

Als *Text* benutzt Haba in seiner Oper ein alltägliches Ereignis des bäuerlichen Lebens: Ein zu wahrem Muttertum veranlagtes Mädchen heiratet in den Haushalt des verwitweten Bauern Krenn hinein, setzt sich in pflicht- und leidvoller Aufopferung gegenüber dem gewöhnlichen Gatten und den neidischen Stiefkindern durch und kann endlich gealtert und gereift, aber ungebrochen, einem harmonischen Lebensabend entgegensehen. Unpathetisch und ernst zieht in zehn Bildern, die fast alle in der Bauernstube spielen, ein Schicksal an uns vorüber.

In dem von Haba propagierten »reinen *unthematischen* Stil« untermalt die Musik das Geschehen wie improvisierend der jeweiligen Stimmung Rechnung tragend, und verbindet die einzelnen Szenen durch teilweise recht ausgedehnte Zwischenspiele. Nebenbei bemerkt wird das Volkslied, das hier eine wirkungsvolle Verwendung gehabt hätte, fast ängstlich vermieden. Das Orchester besteht aus doppeltem Streichquartett mit Kontrabaß, Posaunen, Schlagzeug, zwei Harfen, die um einen Viertelton verschieden gestimmt sind, und besonders für Vierteltöne eingerichteten Instrumenten: Klarinette mit Vierteltonklappen, Trompeten mit viertem Ventil, Harmonium und Piano mit drei Manualen.

Die Vorbereitung der Uraufführung im Gärtnerplatz-Theater hatte an die opferfreudige Hingabe der Mitwirkenden ganz unerhörte Ansprüche gestellt. *Hermann Scherchens* außerordentlicher Erfahrung in der Wiedergabe atonaler Musik war es zu danken, daß die »Mutter« in einer musikalisch geschlossenen und den Absichten des Komponisten voll gerecht werdenden Aufführung zustande kam. Der Prager Regisseur Pujman und der Bühnenbildner Zelenka hatten ihn nach Kräften unterstützt. Unter den Darstellern war Tiny Debüser für die anspruchsvolle Titelrolle durch ihr sicheres Tonbewußtsein, ihre schöne Sopranstimme und ihr starkes Temperament in der Darstellung besonders prädestiniert. Max Meili als Krenn, Ida Hart zur Nieden als Schwägerin, Karl Salomon als

Schwager und alle übrigen Nebenrollen gaben ihr Bestes. Die Vorstellung, bei der das gesamte musikinteressierte München — schon aus Neugier — zugegen war, fand gegen zaghafte Opposition starken Beifall.

Oscar von Pander

MALIPIERO: KOMÖDIE DES TODES (Bayrische Staatsoper in München)

Ein Lied steht im Mittelpunkt des jüngsten Werks Malipieros, das Lied von der fliehenden Zeit. Der Sorglose singt es und reißt mit brutaler Hemmungslosigkeit alle Freuden des Daseins an sich, während seinem Gegenspieler, dem lebensunfähigen Hoffnungslosen, jedes Handeln an seiner melancholischen Reflexion zerrinnt. Erst als dieser verzweifelte Pessimist den Sorglosen erschlägt und sich des Liedes bemächtigt, wird er Sieger. Das Geschehen ist in sieben »Nachtstücken« knappester Form jeweils auf einen Höhepunkt des Konflikts konzentriert, sehr plastisch herausgearbeitet und mit dem folgenden durch kurze Zwischenspiele verbunden. So zieht spukhaft das Drama des Lebens in Momentaufnahmen an uns vorüber, bis es zuletzt in einem filmartigen Bilde als Prozession der Lebenden noch einmal symbolhaft verdichtet vorgeführt wird. Wenn das alles auch im oberflächlich Bildhaften stecken bleibt und auch die Musik — einfach, stellenweise polytonal bereichert, häufig oratorienhaft — in der thematischen Charakterisierung der gegensätzlichen Hauptpersonen durchaus nicht in die Tiefe geht, so macht die Oper im ganzen doch in ihrer Rezitativlosigkeit einen formal sehr geschlossenen Eindruck Die Aufführung im National-Theater, zu der Adolf Linnebach packende, sehr stimmungsvolle Bühnenbilder entworfen hatte, verlief unter Elmendorffs musikalischer und Barrés szenischer Leitung sehr erfolgreich.

Oscar von Pander

PETER TSCHAIKOWSKIJ: MAZEPPA (Staatstheater Wiesbaden)

Dem Text der Oper (entstanden 1884) liegt *Puschkins* Versnovelle »Poltawa« zugrunde, die der Komponist zusammen mit *Burenin* als Libretto bearbeitete. (Deutsche Übersetzung: *Alfred Simon.*) Der alternde Kosakenhetman Mazeppa erringt die Liebe Marias, der Tochter seines Freundes Kotschubej, er entführt sie, da der Vater die Bewerbung ablehnt, mit Gewalt. Kotschubej plant Rache, indem er durch Andrej, dem Jugendfreund und erfolglosen Liebhaber Marias, den Zaren von der Absicht Mazeppas unterrichten läßt, im Bunde mit dem Schwedenkönig Karl die Herrschaft über die Ukraine an sich zu reißen. Mazeppa jedoch vermag den Zaren zu überzeugen, daß Kotschubej ihn nur aus Rache verleumde, und erlangt Gewalt über Kotschubej, den er foltern und mit seinem Freunde Iskra hinrichten läßt. Ljuboff, Marias Mutter, hat heimlich die nichtsahnende Tochter aufgesucht, damit sie das Leben des Vaters von Mazeppa erflehe, Maria erscheint zu spät auf dem Richtplatz und stürzt, den Schall des niedersausenden Beils noch im Ohr, ohnmächtig zusammen. Eine sinfonische Zwischenaktsmusik »Die Schlacht von Poltawa« leitet zum letzten Bild über: Mazeppa, der mit schwedischer Hilfe gegen den Zaren revoltierte und unterlag, gelangt auf der Flucht zu dem verwüsteten Gut Kotschubejs. Andrej will ihn töten, fällt aber selbst von der Kugel Orliks, des Vertrauten Mazeppas. Maria, durch die erlebten Greuel des Verstandes beraubt, tritt ihm entgegen, der sie jedoch, von Orlik getrieben, verläßt, um dem Verfolger zu entrinnen. Ein Wiegenlied der irren Maria, die das Haupt des sterbenden Andrej in ihren Schoß bettet, bildet den Abschluß des Werkes. —

Das slawische Melos des Sinfonikers Tschaikowskij kennzeichnet im Wesentlichen auch die Klangwelt der Oper, die Kantilene weist jedoch deutlich auf italienische Vorbilder hin. Zarte Lyrismen und dramatisch bewegte Gesangsrezitative wechseln ab mit Chören, in denen — Erinnerungen an Mussorgskij weckend — die barbarische Klangpracht des Ostens sich fessellos enthüllt. — Ob es gelingt, das musikalisch hochwertige Werk als Repertoireoper der deutschen Bühne einzugliedern, erscheint immerhin zweifelhaft, denn das Libretto rüttelt mit einer Kette schrecklicher Ereignisse, die kaum von einem Lichtblick unterbrochen werden, doch etwas zu stark an den Nerven des Durchschnittshörers. Um die Wiedergabe — im Rahmen der traditionellen Maifestspiele — bemühte sich erfolgreich *Richard Tanner*, unterstützt durch die Inszene *Fritz Schröders*, der die von *Gustav Singer* entworfenen Bühnenbilder mit dem russischen Milieu eindrucksvoll belebte.

Emil Höchster

BERLIN

OPER

Die Kroll-Oper, von jeher mit Novitäten sehr freigebig, blieb ihrer Tendenz bis zum Schluß treu, und als letzte Novität bringt sie kurz vor ihrem endgiltigen Abschied *Leos Janaceks* nachgelassene Oper »*Aus einem Totenhause*«. Ebenso, wie bei der Uraufführung in Mannheim, hinterließ das seltsame Werk auch in Berlin zwiespältige Eindrücke. Es wurden Stimmen laut, die in purer Begeisterung schwelgend das Werk für ebenbürtig den besten Leistungen eines Gluck, Beethoven, Verdi erklärten, aber auch noch viel zahlreichere Stimmen, die ihm jede tiefere künstlerische Bedeutung absprachen. Beide Urteile scheinen mir weit übers Ziel zu schießen. So hoch man auch Janaceks rein musikalische Kraft einsetzen möge, so verbietet sich jeder Vergleich mit den Meisterwerken des musikalischen Dramas schon durch die theatralische Wirkungs- und sogar Wertlosigkeit des von Janacek selbst in fast jünglingshafter, naiver Primitivität verfertigten Librettos, wenn man überhaupt von Libretto reden darf bei einem Stück, das jedes durchdachten dramatischen Aufbaus, jeder wirkungsvollen Steigerung, jeder planvollen Charakteristik entbehrt, und von den elementarsten Forderungen der Theatralik nichts zu wissen scheint. Ausschließlich mit wortgetreuen Zitaten aus Dostojewskijs aufregendem Buch bestreitet Janacek seinen Operntext. Wenig scheint es ihn zu bekümmern, daß die Darstellung des gehäuften Jammers, die ununterbrochene Schilderung der grausamen Qualen russischer Sträflinge in Sibirien so überaus unerquicklich wirkt, daß schon aus diesem Grund allein die Oper einem großen Publikum schwerlich gefallen kann. Es kommt als zweiter kaum begreiflicher Mißgriff hinzu die klangliche Monotonie, die durch den unaufhörlichen Klang der Männerstimmen entsteht, der so gut wie gänzliche Verzicht auf Frauenstimmen, überhaupt auf Frauen als Mitwirkende im dramatischen Geschehen. Erstaunlich ist jedoch andererseits, wieviel musikalische Wirkung der Komponist schließlich noch aus dem trostlosen Libretto herausgeholt hat. Da gibt es prachtvolle, packende Männerchöre, einen barbarisch wilden, aufregenden Marsch, und im zweiten Akt als wohltuende Insel der Freundlichkeit inmitten einer kaum erträglichen Elendshäufung die Theaterszene mit ihrer volkstümlich starken, unmittelbar eindringlichen und dabei auch den anspruchsvollen Kenner fesselnden Musik. Man bemerkt hier deutlich, wie Janacek sich Strawinskijs »Geschichte des Soldaten« für den eigenen Gebrauch zurechtgelegt hat, ohne sich dabei als Eigenpersönlichkeit etwas zu vergeben. Neben diesen Glanzpunkten der Partitur kommen aber auch in den vielen langen, textlich kaum verständlichen Erzählungen Strecken zäher Musik von stockendem Fluß vor. Alles in allem genommen bleibt an Frische, Mannigfaltigkeit, Plastik und Farbenfülle die »Totenhaus«-Partitur zurück hinter Janaceks eigentlichem Meisterwerk, der Jenufa. Die Aufführung unter *Fritz Zweigs* sorgfältiger, feinfühliger und überlegener Leitung verlief durchaus würdig und wurde den großen Anforderungen des merkwürdigen Werkes durchaus gerecht. So ziemlich das gesamte Männerpersonal der Kroll-Oper, mit Verstärkungen aus der Linden-Oper, war aufgeboten worden. Von den etwa zwei Dutzend Mitwirkenden seien *Matthieu Ahlersmeyer* und *Domgraf-Faßbaender* besonders hervorgehoben. *Dr. Hans Curjels* Regie war sinnvoll und zweckentsprechend, bis auf etliche gar zu sehr an Filmkitsch erinnernde, gar zu aufdringliche Verdeutlichungen visionär gemeinter Vorgänge. Das Publikum nahm Janaceks letztes Werk achtungsvoll, aber ohne eigentliche Begeisterung entgegen.

Wenn ein so bekannter und beliebter Künstler wie *Walter Kirchhoff* nach 25jährigem Wirken in Berlin und in den verschiedensten Ländern von der Opernbühne Abschied nimmt, gebührt es sich wohl, von dieser Tatsache Notiz zu nehmen. Als Ehrengast der Staatsoper sang er Tristan, mit Frieda Leider als Isolde, Kleiber am Dirigentenpult. Das Merkwürdige dabei ist, daß man einen Sänger wie Kirchhoff ohne weiteres ziehen läßt. Obschon er kein Jüngling mehr ist, so hat er doch seine volle Manneskraft noch einzusetzen. Es scheint sogar, als ob er erst in den letzten Jahren künstlerisch seinen Höhepunkt erreicht hat. Er singt jetzt, zur Zeit seines Abschieds, besser als je zuvor, mit einem Glanz, einer Kraft und Ausdauer, um die ihn die meisten seiner jüngeren Kollegen beneiden könnten. Dazu kommt seine lange Erfahrung als Darsteller, die erst jetzt für seine Kunst die reifsten Früchte trägt. Immer hört man von dem Man-

gel an großen Tenorstimmen in Deutschland. Hier muß ein Sänger von großem Format von der deutschen Opernbühne sich verabschieden, weil er keinen ihm gemäßen Wirkungskreis findet. Seltsame Widersprüche.

Hugo Leichtentritt

BRESLAU: Ernst Kreneks kunterbuntes »Leben des Orest« hat trotz sorglichster Betreuung durch Hans Oppenheim und Georg Hartmann hier keinen allzu tiefen Eindruck gemacht. Nur das mänadisch wilde dritte Finale schlug theatralisch durch. Als Hauptsolisten waren mit hohen Ehren an der Aufführung beteiligt: Leo Weith (Orest) Gerd Herm. Andra, Ventur Singer, Rudolf Streletz, Hertha Böhlke, Erika Darbow, Barbara Reitzner, Herma Kaltner. Ein neu verpflichteter Bühnenbildner, Wolf Hochheim, debütierte mit Glück. — Dem hier schon vor Jahren gezeigten »Gianni Schicchi« Puccinis wurden nachträglich die beiden ersten Teile des Triptychons, »Der Mantel« und »Schwester Angelika«, angegliedert. Carl Schmidt-Belden kontrastierte musikalisch die drei Einakter ebenso lebendig, wie Hubert Franz szenisch. Unter den schönen Veduten Hans Wildermanns hob sich die köstliche Rahmung der »Schwester Angelika« besonders hervor. Mit einer außerordentlichen musikdramatischen Gestaltung der unglücklichen Nonne entschied Erika Darbow den Erfolg des kleinen Werkes. Auch der »Schicchi«, dieses pfiffige Meisterstückchen des späteren Puccini, fand wieder günstigste Aufnahme. Karl Rudow gab diesmal der Titelrolle seine virtuose Routine. — Die dem Stadttheater in diesem Winter neu angegliederte »Junge Bühne« beschloß ihre nicht immer überzeugenden Taten mit der von einer hiesigen Schule sehr tüchtig besorgten Wiedergabe des »Jasager« von Bert Brecht und Kurt Weill und dem aus eigenen Kräften gespendeten »Lehrstück« von Bert Brecht und Paul Hindemith. Dieses sonderbare Lehrstück wurde jedoch eher als roh und quälend, denn gerade als belehrend empfunden. Carl Schmidt-Belden dirigierte, Werner Jacob zeichnete für die in der Hauptsache konzertmäßige Aufführung als Regisseur.

Erich Freund

DARMSTADT: Die letzthin hier gezeigten glücklichen Opernneuinszenierungen sind der geschickten Hand des Regisseurs Mordo zu verdanken, *Offenbachs* sehr ulkig aufgezogener »Ritter Blaubart« (musikalische Leitung Zwißler) in einer knappen und witzigen Textneubearbeitung desselben Spielleiters, *Puccinis* etwas überrealistisch unterstrichene »Turandot« und die Uraufführung der Erstlingsoper des jungen *Hans Simon* »Valerio«, über die an anderer Stelle besonders berichtet wurde. Alles in sehr reizvollen und originellen Bühnenbildern des malerisch begabten Schenk von Trapp.

Hermann Kaiser

DRESDEN: Die Dresdner Oper hat seit vielen Monaten keine Erstaufführung gesehen, von einer Uraufführung gar nicht zu reden. Das hängt zusammen mit einem kontraktlichen Gastspielurlaub, der sowohl den Generalmusikdirektor wie den Oberspielleiter lange Zeit fern hielt. Inzwischen ist man jedoch dieses Systems endgültig überdrüssig geworden. Es wurde deshalb der Vertrag mit dem Oberregisseur Dr. *Otto Erhardt* nicht mehr erneuert. Das bedeutet freilich andrerseits auch einen Verlust, denn man wird diesen klugen Kopf im Betrieb unserer Oper zunächst sehr vermissen. Und es bleibt noch abzuwarten, wie weit ihn der Duisburger Spielleiter Dr. Schum, den man als Erhardts Nachfolger berufen hat, zu ersetzen vermag. An Ereignissen des Spielplans gab es zuletzt gute achtbare Neueinstudierungen von »Hoffmanns Erzählungen« und »Otello«; in letzterem hat sich *Viorica Ursuleac* als Desdemona ausgezeichnet eingeführt. Die Sängerin ist für das jugendlich dramatische Zwischenfach verpflichtet worden und hat sich durch ihre wirklich schöne und große Stimme schnell einen Namen gemacht. Ein wenigstens etwas selteneres Ereignis war die Neueinstudierung von Siegfried Wagners »Bärenhäuter«. Die Dresdner Oper hat sich mit der Aufführung dieses Werkes, wenn auch etwas verspätet, den vielen deutschen Bühnen angeschlossen, die das Andenken des verstorbenen Bayreuther Meistersohnes durch Aufführung eines seiner Werke ehrten. Zugleich galt die Aufführung als Festvorstellung anläßlich der hiesigen Jahrestagung des Richard-Wagner-Verbandes Deutscher Frauen. Das liebenswürdige Werk, das nach wie vor eines der frischesten Erzeugnisse der allerdings nun schon dreißig Jahre zurückliegenden Märchenopernmode ist, gefiel sehr gut. Es war allerdings durch sehr gründliche Striche dem Zeitempfinden etwas angeglichen worden. *Fritz Busch* hatte sich in den schlichten volkstümlichen Stil Siegfried Wagners erstaunlich gut eingelebt, und *Otto Erhardt* vollbrachte mit der Inszenierung noch mal eine seiner besten

Leistungen. In der Titelrolle holte sich der jugendliche Tenor *Rudolf Dittrich* einen Sondererfolg. In ihm wächst anscheinend ein Sänger für die ganz großen dramatischen Aufgaben seiner Stimmgattung heran.

Eugen Schmitz

DUISBURG: Außer der Uraufführung: »Wie lernt man lieben?« von *Istel* hat sich die Oper zu Ankäufen neuer Werke nicht entschließen können; denn auch ihr ist das Spardiktat der Stadtverwaltung anbefohlen. *Weinbergers* »Schwanda« aus der voraufgegangenen Spielzeit übernommen, fand auch jetzt sein Publikum, da der neue Tenor des Ensembles, Hanns Trautner, sich gewandt zu behaupten wußte. »Louise« von *Charpentier* konnte sich nicht lange auf dem Spielplan halten. Weihestunden vermittelte Schmitts »*Parsifal*«-Inszenierung, die alljährlich um Ostern als Festspiel herauskommt und durch die einmalige Darbietung (ganz im Sinne Wagners) stetig besonderes künstlerisches Niveau erhält. Kapellmeister Drach, Karl Jank-Hoffmann (Parsifal), Robert von der Linde (Gurnemanz), Bella Fortner-Halbaerth (Kundry) und Wilhelm Trieloff (Klingsor) wetteiferten mit den ausgezeichneten Chören (Hillenbrand) um die Einhaltung von Spitzenleistungen. Sonst ist Wagner noch mit seinem Nibelungenring, Lohengrin, Tristan und Isolde, dem Fliegenden Holländer und den Meistersingern ausgiebig zu Wort gekommen. Eine repräsentative »*Aida*«-Neuinszenierung war Schums Regie, Grümmers Orchesterführung, Käthe Teuwens Aida, Heinrich Löfflers König und einem Kreis der bereits erwähnten Künstler zu danken. Als Mignon erstritt sich die neuverpflichtete Friedel Beckmann ihren größten Erfolg. Die anziehende Auffrischung der Verkauften Braut und des Zigeunerbarons machte Karl Siebolds Regiegeschick und Rudolf Hohbergs gesundem Humor alle Ehre. Auch im »Wildschütz« behauptete Hohberg als Baculus den ersten Platz. Die unter Algos Leitung mustergültig arbeitende Tanzgruppe erstritt sich mit der Algoschen Dichtung »Rokoko« nach Musik von *Mozart* und *Dohnanyis* »Der Schleier der Pierette« lebhafte Sympathien.

Max Voigt

DÜSSELDORF: Die Pflege der Oper tritt nicht nur hinter der wirtschaftlichen Ausnutzung der Operette merklich zurück, sondern der Spielplan wird auch durch langwierige Proben gewaltig »gestreckt«. Dadurch wird allerdings die Leistung des Ensembles gehoben, umgekehrt aber doch nicht immer abgeschlossene Rundung erzielt, weil der Geist des Kunstwerkes mitunter nicht rein genug in Erscheinung gelangen kann. Ein Wiederbelebungsversuch des »Vogelhändler« mit Düsseldorfer Dialekt (der naturgemäß den Organismus des »Milieus« zerstört) darf zur Nachahmung nicht empfohlen werden. So bleibt als einziges Belangvolles aus mehreren Monaten Mozarts »Cosi fan tutte«. Wenn wir auch für ein derart exponiertes Werk nicht durchweg geeignete Kräfte haben, so muß doch die unter *Jascha Horenstein* und *Friedrich Schramm* erzielte noble Grundhaltung anerkannt werden.

Carl Heinzen

ESSEN: Die beste Aufführung der Saison lieferte *Rudolf Schulz-Dornburg* mit *Strawinskijs* »Geschichte vom Soldaten«, die immer wieder ihre Lebenskraft beweist. Alles war genau aufeinander abgestimmt. Das »Orchester« spielte mit Schwung und Prägnanz, das Bühnenbild war ausgezeichnet gelungen, und die Einzelrollen lagen in den besten Händen. Besonderes Lob verdient *Karl Bergeest* (Teufel). Ob es der Oper heute dienlich ist, wenn man *Schönbergs* »Erwartung« herausbringt, ist zweifelhaft. Man kann nur feststellen, daß bei aller Meisterschaft, die das Werk in seiner Eigenart birgt, die Reize dieser aufs höchste, d. h. ad absurdum gesteigerten Romantik verblaßt sind. Schulz-Dornburg begeisterte sich auch für dieses Werk so, daß eine gute Leistung zustande kam, wenn auch *Dodie van Rhyn* ihrer schwierigen Rolle nicht ganz gewachsen war. Ein Kuriosum wurde die Aufführung des »*Figaro*«. Einmal hatte man die Partien sehr seltsam besetzt, zum andern wurde auch Mozart mehr als eigentümlich behandelt. Hier rächte sich die allzu behende Übernahme stilistischer Meinungen, die die Wissenschaft beim schließlich gerade erst begonnenen Aufbau einer Stilgeschichte heute in reicher Zahl gewinnt, in die Bühnenpraxis. Dieser Stilechtheitspsychose opferte man die individuell-menschlichen Töne und kam so zu einem temperierten, d. h. lahmen Mozart. Wie *Felix Wolfes* dieses Experiment mitmachen konnte, ist mir unverständlich.

In einer prachtvollen Aufführung von *Delibes'* »Coppelia« bewies *Kurt Jooß* mit seiner Tanzbühne deren Leistungsfähigkeit, wenn sie nur vor die rechte Aufgabe gestellt wird.

Hans Albrecht

FRANKFURT A. M.: Bei keinem andern zeitgenössischen Werk hatte die Frankfurter Oper so viel Versäumtes nachzuholen und wiedergutzumachen wie bei *Bergs* Wozzeck. Sie hatte unmittelbar nach Abschluß der Partitur die erste Option auf die Aufführung; sie hatte eine zweite nach dem Tonkünstlerfest 1924, als die berühmten »Bruchstücke« zuerst erklangen und die breiteste Öffentlichkeit auf Berg aufmerksam wurde. Man hat auch damals nicht zugegriffen. Es ist selbstverständlich, daß *Steinberg* und *Graf* jetzt das Werk aufnahmen, ohne sich vom Einwand beirren zu lassen, daß man es im nahen Darmstadt — übrigens tatsächlich in einer vortrefflichen Aufführung — sehen könne. Der »Wozzeck« ist bis heute, als in sich selber gültiges Werk und nicht als »Station« auf einem Wege, von dem doch keiner vorher weiß, wohin er führen soll, das wichtigste Resultat der Neuen Musik im Bereich der Szene und Werke solcher Art, denen man keinen Gefallen tut, wenn man sie spielt, sondern denen man zu danken hat, daß man sie spielen darf: solche Werke darf man nicht nach einem Schema »rationieren«, an dem wir uns im Kriege den Magen verdorben haben. Es ist darum die Tatsache der Aufführung, der Mut zur Selbstkorrektur des Instituts und zum Kampf mit der allzu öffentlichen Meinung vorab anzuerkennen. Im einzelnen liegen die Verdienste der Aufführung diesmal besonders auf der Seite des Gesanglichen. Es war eigentlich die erste Wozzeckaufführung, in der ich die Gesangsmelodik stimmlich und musikalisch weitgehend realisiert fand. Der Bariton des Herrn *Stern* gab dem Wozzeck Substanz und musikalische Fülle; eine junge Sängerin, Frau *Recka*, die als Marie einsprang, zeigte stimmliche Qualität und bemerkenswerte Sicherheit der Intonation; Herr *Fanger* wußte den Tambourmajor mit Intelligenz zu pointieren. Wenn über die musikalische Bemühung die darstellerischen Umrisse etwas matt gerieten; wenn schauspielerisch viel Opernkonvention übrigblieb, die im Wozzeck fehl am Ort ist, so wird man das gern überhören. Denn die Gestalten des Wozzeck sind aus jeglicher Operntypik herausgelöst; all unsere Operntradition und Operntechnik aber muß nach dem Standard ihrer Werke heute noch mit den alten Typen haushalten: es wäre unmöglich, hier in der Arbeit an einer Aufführung zu überwinden, wo die plangemäße Ausbildung eines prinzipiell neuen Opernstils notwendig wäre. Der Regisseur *Graf* fand sich mit den hier lokalisierten Schwierigkeiten, ebenso mit den heiklen Schnellverwandlungen auf der alten Bühne ungemein taktvoll ab. Manche Lösungen, wie die überplastische Szene beim Doktor oder die Straßenszene vorm Gitter der Bürgerlichkeit — Bilder von *Siewert* — gerieten frappant. Es dirigierte *Steinberg* schwungvoll, mit gedrängten Tempi, dramatisch klar disponierend. Daß diesmal das Orchester an Schönheit und Fülle des Klanges, an Kontinuität der Übergänge, auch gelegentlich an Präzision zu wünschen übrigließ, fällt ihm nicht zur Last. Wahrscheinlich müßten beim Wozzeck auch die instrumentalen Spielweisen der Instrumente weitgehend revidiert werden. Es war ein großer Abend. Durchs Interesse der Bühnenorganisationen — das normale Publikum in Frankfurt kommt für neue Musik ernstlich kaum mehr in Betracht — scheint es möglich, das Werk dem Repertoire zu erhalten.

Theodor Wiesengrund-Adorno

GRAZ: Als siebenten Premierenabend brachte die Oper »*Die tote Stadt*« von *Korngold* unter der glänzenden Leitung *Karl Tuteins* in einer tadellosen Inszenierung *Altmanns* mit nachhaltigem Erfolge heraus, wobei *Hela Quis*, *Karl Fischer-Niemann* und *Alexander Balaban* mit schönen Leistungen aufwarteten. Der achte Premierenabend führte die Ballette »*Der Dämon*« von *Hindemith*, »*Der Zaubergeiger*« von *Hans Grimm* unter *Tutein*, und als Uraufführung »*Congo-Song*« von *Marcell Frank* unter dem Komponisten vor, wobei *Hilde Engel* als Solotänzerin und Regisseurin gefiel. Gastspiele vermittelten die Bekanntschaft mit dem Pariser Tenor *André Burdino*, dessen Stimmkultur als Rudolf und Cavaradossi Aufsehen machte, mit dem Münchener Tenor *Julius Pölzer* (Parsifal) und dem Hamburger Tenor *Hans Grahl* (Parsifal und Tannhäuser). *Tannhäuser* ging von *Heinrich Altmann* ganz neu inszeniert vor sich, als Venus setzte sich eine ganz junge Sängerin, *Grete Schönegger*, die kurz vorher als Turandot schon die Aufmerksamkeit auf sich gezogen hatte, mit außergewöhnlichem Publikumserfolg durch. Von zahlreichen Probegastspielen endete nur das des Mannheimer Heldentenors *Gustav Wünsche* (Siegfried) mit absolut positivem Erfolg.

Otto Hödel

HALLE: Die Meistersinger von Nürnberg und Ariadne auf Naxos bildeten Höhepunkte im Theater, wie sie *Erich Band* nicht oft gelangen. *Martin Frey*

HANNOVER: Wohl beraten war die Leitung der Städtischen Oper, als sie jüngst die Oper *Li-Tai-Pe von Clemens v. Franckenstein* in den Spielplan aufnahm. Dem poetischen Text von *Rudolf Lothar* hat der Komponist eine feine, filigranartige, in ihrem wertvollsten Teil aus zart beseelten lyrischen Bereichen hergenommene Musik hinzugefügt. *Walter Braunfels* bietet in seiner gleichfalls als Erstaufführung gebrachten Oper »*Galathea*« eine mehr durch artistische Arbeit als spontane Erfindung interessierende Musik. Die Partitur, ein sinfonisches Schmuckstück, ladet sich theatralisch weniger stark aus. An beiden Werken betätigten sich *Rudolf Krasselts* hervorragende Dirigenteneigenschaften, während bei Li-Tai-Pe in der Regie *Hans Winckelmann*, bei Galathea *Bruno v. Niessen* Niveau hielten.

Albert Hartmann

KÖNIGSBERG: Außer der Erstaufführung von *Benno Bardis* »Tollem Kapellmeister« und einer musikalisch ausgezeichneten Wiedergabe von Wagners »Tristan« mit *Helene Wildbrunn* als Isolde, ist aus dem Spielplan der letzten Zeit nichts von Besonderheit zu melden. Wegen finanzieller Schwierigkeiten hat die Oper am 1. Mai verfrüht schließen müssen. Man hofft auf stärkere Subventionierung von Reich und Staat, um im nächsten Jahre länger als acht Monate spielen zu können, was für einen so vorgeschobenen Kulturposten wie Königsberg natürlich von größter Bedeutung wäre. Leider verläßt uns *Werner Ladwig*. Er geht als Nachfolger Kaehlers nach Schwerin. Der Verlust für uns ist groß, und es ist im Augenblick noch die Frage, ob er durch den anscheinend sehr begabten *Vondenhoff* (bisher Gera) aufgewogen wird.

Otto Besch

LEIPZIG: Nach mehr als zehnjähriger Wanderung über die Opernbühnen Deutschlands ist Pfitzners »Palestrina« nun auch im Leipziger Opernhaus eingekehrt. Das Leipziger Publikum hat ihn mit jenem großen Respekt aufgenommen, den man wohl jeder Arbeit Pfitzners entgegenbringt und den dieses Bühnenwerk ohne jeden Zweifel auch verdient. Je öfter uns dieses Werk begegnet, um so klarer wird auch seine Eigenart. Diese ganze Oper ist ein Ich-Drama reinsten Stiles, ein Bekenntnis zur Alleinherrlichkeit, aber auch zu der durch keinerlei äußerliche Geschehnisse aus der Welt zu schaffenden Einsamkeit des Künstlers. Man hat dieses Bekenntnis oft pessimistisch genannt. Heute, nachdem wir uns über ein Jahrzehnt mit dem Werk auseinandersetzen konnten, sehen wir es anders. Der einzige ganz frohe, ja aufjubelnde Augenblick im Ablauf dieses Musikdramas ist gerade derjenige der größten Einsamkeit des Künstlers. Gerade in diesem Augenblick erlebt er, daß himmliche Mächte ihm ein neues Werk ins Ohr singen, und die finstere Nacht auf der Bühne verwandelt sich in hellsten Tag. Diese Erkenntnis von der letzten Bedeutung des Pfitzner-Werkes muß uns dabei helfen, die zweifellos vorhandenen rein theater-technischen Mängel des »Palestrina«, die im Laufe der Jahre bis zum Überdruß festgestellt worden sind, zu vergessen. Allen diesen Mängeln zum Trotz wird ein Hörer von diesem Werk auf das stärkste beeindruckt werden, wenn er eine wirklich durchgearbeitete Aufführung davon erlebt. Eine solche bot die Leipziger Oper unter der musikalischen Leitung *Gustav Brechers* und der szenischen *Egon Blochs*. Auf der Bühne bewunderte man ein trotz aller Sparpolitik recht vollständiges, auch verwöhntesten Ansprüchen genügendes Ensemble. Da auch Chor und Orchester auf voller Höhe standen, wurde diese »Palestrina«-Aufführung zu einem großen Abend für die Leipziger Oper; und man darf hoffen, daß sich das Werk längere Zeit im Spielplan halten wird.

Adolf Aber

MÜNCHEN: Die beiden alten Werke, die mit Berechtigung innerhalb des Rahmens der »neuen Musikwoche« im Residenztheater gespielt wurden, waren *Cavalieris* »Rappresentazione di anima e di corpo« und *Monteverdis* von Karl Orff geschmackvoll erneuerter »Tanz der Spröden«, zwei liebliche Stücke aus der Zeit des Frühbarock, das erste durchaus harmloser Art, das zweite bezaubernd durch den Erfindungsreichtum seines genialen Schöpfers. Die Regie der beiden Stücke führte mit erlesener Feinheit Fritz Jeßner, das erste wurde von Scherchen, das zweite von Orff erfolgreich geleitet.

Mit Malipieros neuer Oper wurde als lebenswürdiges Satyrspiel *Braunfels'* »Galathea« in reizenden Bühnenbildern Pasettis mit Alois Hoffmanns Regie und Paul Schmitz am Pult gegeben, bei dem sich Paul Bender als ungeheurer Zyklop, Julius Patzak als idyllischer Schäfer und Fritzi Jokl als liebliche Galathea auszuzeichnen Gelegenheit hatten.

Oscar von Pander

NÜRNBERG: Den 70jährigen E. von Reznicek versuchte Kapellmeister Bertil Wetzelsberger mit der Erstaufführung des »Holofernes« zu ehren, eine heute kaum noch dankbare Aufgabe, denn die Mittel und Wirkungen, die in dieser überinstrumentierten Partitur zutage treten, sind rein äußerlicher Natur. Jaro Prohaskas mächtiger Bariton blieb der brutalen Titelpartie nichts schuldig. Einen starken Anziehungspunkt gewann diese Vorstellung durch die Judith Ingeborg Holmgrens, deren edler, technisch vorzüglich durchgebildeter Sopran im Laufe zweier außerordentlich anspruchsvollen Spielzeiten eine bewundernswerte Leistungsfähigkeit bekundete. Ihrer Turandot, ihren Verdischen Leonoren und Amelien, ihrer Senta und Sieglinde reihten sich die Georgette in Puccinis Mantel und die Jaroslawna in Borodins »Fürst Igor« ebenbürtig an die Seite. Diese zuletzt genannte Oper, in hervorragender Besetzung, unter der temperamentvollen musikalischen Leitung Alfons Dressels, von Otto Rudolf Hartmann und Heinz Grete mit starker bildnerischer Phantasie inszeniert, war für den seltenen künstlerischen Hochstand einer mittleren Bühne wieder eine sehr repräsentative Leistung. In einer geschlossenen Ringaufführung zeigte Dressel dann auch, daß er dem Wesen dieser Wagnerschen Musik dank seiner ausgeprägten musikalischen Intuition und überlegenen manuellen Technik im Laufe zweier Jahre wesentlich näher gekommen ist. Eine den bühnentechnischen Voraussetzungen würdige, wenn auch in der Besetzung ungleiche Neueinstudierung des Parsifal war von Bertil Wetzelsberger im strengen Aufbau der dramatisch erfüllten Formkomplexe stilistisch sehr glücklich getroffen. Der vortrefflich inszenierten Erstaufführung von Puccinis »Mantel« schloß sich die der Straußschen Josefslegende an, die Wetzelsberger, Hartmann, Heinz Grete und der aus dem Verbande der Nürnberger Oper scheidenden Ballettmeisterin Helke Jürgensen einen starken und sehr verdienten Erfolg verschafften. Das in völliger Neugestaltung befindliche Operettenensemble fand in Julius Brombacher, dem vielseitig begabten Tenorbuffo der Oper, für die Wiederaufnahme von Joh. Strauß' »Spitzentuch der Königin« einen äußerst geschickten interimistischen Vertreter des verwaisten Operettentenorfaches. Die Neueinstudierung von Donizettis Don Pasquale brachte der Koloratursängerin Anny van Kruyswyk enthusiastischen Beifall.

Wilhelm Matthes

ROSTOCK: Die zweite Hälfte der Spielzeit stand im Zeichen Wagners. Die »Meistersinger« wurden in mehreren Aufführungen immer wieder als das unvergleichliche deutsche Festspiel begrüßt; zu Ostern ein feierlicher »Parsifal« im strengen Anschluß an Bayreuth, mit eigenen Kräften, sogar mit Doppelbesetzung des Gurnemanz; zum Schluß eine herrliche »Walküre«, in der sich *Elly Doerrer*, die nach Mannheim berufen ist, als Brünnhilde verabschiedete. Zum Gedächtnis Mozarts erschien »Don Giovanni« als »dramma giocoso« nach der Münchener Fassung. Der »Barbier von Sevilla« erfuhr eine musikalisch und dramatisch überaus lebendige gute Wiedergabe. Fast jede Neuaufnahme einer Oper zeigte besonders in der Spielleitung (Dr. *P. Andreas* und *B. Salno*) bedeutende Fortschritte. Daneben lief der übliche Spielplan von großen und kleinen Opern, alten und neuesten Operetten, Tanzvorführungen usw. durchweg in guten abgerundeten Darbietungen. Die musikalische Oberleitung ist dem jungen sehr begabten Dr. *Hans Schmidt-Isserstedt* anvertraut, dem ausgezeichnete Sänger und Sängerinnen, die Jugendlichdramatische *Maria Junck*, die Altistin *Marta Adam*, der Heldentenor Dr. *H. Wolff*, der Heldenbariton *Artur Bard*, der Bassist *Hans Kicinski*, der ohne Probe einen wohlgelungenen Gurnemanz zu übernehmen imstande war, zu Gebot stehen. Dank der altbewährten guten künstlerischen Überlieferung wird in Rostock Außergewöhnliches verlangt und geboten. *W. Golther*

VERONA: Am 4. April fand im Teatro Nuovo die Uraufführung statt von »Konradin der Staufer«, lyrisches Drama in zwei Akten von Arturo Rossato, Musik von *Pino Donati.* Es handelt sich um das Werk eines tüchtigen Könners namentlich in Richtung der orchestralen Instrumentation. Die Musik will ohne moderne Gelüste in den Bahnen Puccinis wandeln, wofür die melodische Erfindung nicht immer ausreicht. Der äußere Erfolg war sehr stark. *M. Claar*

WUPPERTAL: Alban Bergs »Wozzeck« kam spät zu uns, vielleicht zu spät. Denn das Drama Büchners mochte in der Nachkriegszeit manchem Theaterbesucher wie ein Beweisstück für seine politische und soziale Einstellung erscheinen, zumal der tendenziöse Charakter an Deutlichkeit nichts zu wünschen übrig läßt; heute denkt man darüber trotz »Dreigroschenoper« und »Mahagonny« wieder ruhiger. Je größer die wirkliche Not der Zeit

wird, um so eher verlangt man gerade von der Oper entweder harmlose Unterhaltung durch eine Musik, die »gefällt«, oder innere Erhebung im Sinne unserer großen Meister, nicht aber fotografisch getreue, durch die Musik noch unterstrichene Darstellung der Nachtseiten des Lebens. Daß Bergs Partitur von tiefer, ja dämonischer Leidenschaft zeugt, daß hier mit einer staunenerregenden Plastik des Ausdrucks in Untergründe des Bewußtseins hineingeleuchtet, daß selbst das Animalische in Klang und Rhythmus gefaßt wird, das ist schon oft festgestellt worden. Ob dieses große Können eines Tages einem »positiven« Werk und einer weniger krassen Form gilt? Fritz Mechlenburg hatte sich mit Eifer für die Oper eingesetzt und zusammen mit dem nach Königsberg gehenden Wolfram Humperdinck eine Aufführung von größter Eindringlichkeit zustandegebracht. Wenn man freilich bedenkt, wieviel Zeit und Kraft der Einübung eines solchen Problemstückes geopfert und damit der sorgfältigeren Darbietung bekannter Werke entzogen wird, so hat man allen Grund, neidisch zu sein. Was für ein Fest wäre z.B. die »Festaufführung« der »Meistersinger« (durch die Akademiker) geworden, wenn man ihr einen Bruchteil der auf Wozzeck verwandten Proben hätte zuteil werden lassen! So blieb die Freude an Wilhelm Rodes einsam ragender Gestaltungskraft und in Franz v. Hößlins dynamisch manchmal etwas freigebiger, doch ungemein warmer und poesievoller Auslegung der Partitur. *Walter Seybold*

KONZERT

BRESLAU: Die der öffentlichen Musikpflege entgegenstehenden Zeitnöte vermindern nicht die Qualität der zahlenmäßig reduzierten Darbietungen. Das ist die aus der Betrachtung sich ergebende positive Erkenntnis und der positive Gewinn des umgeformten Betriebes. Aber etwas geht fast völlig verloren: Die örtliche Eigenart der Musikpflege. Sie bedeutet ohne Frage eine gewisse Enge. Aber innerhalb dieser Enge konzentrierten sich die Kräfte. Sie gewannen an subjektivem Ausdruck, starke erzieherische Wirkungen gingen von ihnen aus; sie wurden für Plangedanken eingesetzt. Die hier von Georg *Dohrn*, Richard *Lert* und Hermann *Behr* geleiteten Sinfoniekonzerte der Schlesischen Philharmonie sind im einzelnen gut und anregend, aber dispositionslos. Lert macht »dankbare« Programme; er studiert sie sorgsamst ein und absolviert sie virtuos. Er wahrt und steigert damit seine hiesige Beliebtheit. Dohrn und Behr bringen die bekannten Mischungen von Klassik, Romantik und Moderne, das, was ein Kunstinstitut vom Charakter der Philharmonie — hier und anderwärts — eben bringen muß. Es fehlen für die Konzerte die sachlichen Unterscheidungen, es fehlt das Eingehen auf die Psyche des Publikums. Dadurch zerstreut sich das Interesse der Hörer, es bilden sich keine Musikgemeinden. In den Solistenkonzerten zeigen sich die internationalen Größen; neu war Breslau die poesievolle Kunst der Maria *Müller*. Junge, auf dem heimatlichen Boden gewachsene Kräfte, treten aus begreiflichen Gründen selten an die Öffentlichkeit. Es fehlt die systematisch wirkende Initiative, ihnen den Weg zu bahnen. Sehr rührig verhalten sich die hiesigen Chorvereine. Im ganzen genommen sieht man auf die verflossene Spielzeit mit gemischten Gefühlen zurück. Trübe ist der in die Zukunft schauende Blick. *Rudolf Bilke*

DARMSTADT: Das Konzertleben ist rege und nicht ohne interessante Novitäten. In den Sinfoniekonzerten des Landestheaterorchesters unter *Böhm* die Uraufführung der gut klingenden, aber inhaltlich nicht sehr wesentlichen »Traumbilder« von *Max Ettinger*, überragend die Altistin Sabine Kalter im »Lied von der Erde«. Bei der »Liedertafel« wartete Wilma Albers mit den überraschend eingängigen und frischen Liedern aus *Kreneks* »Reisetagebuch aus den österreichischen Alpen« auf, Noack brachte mit seiner Madrigalvereinigung die durch neuartige Klänge fesselnden »Sieben Kerzen« von *Kurt Thomas* heraus, auch der »Sängerchor der Bessunger Turngemeinde« (Leitung: Friedel Fischer) nahm sich zeitgenössischer Tonsetzer an. Sonst noch einige namhafte Solisten, Backhaus, Kulenkampff in den Akademiekonzerten, der Tenor Völker im »Mozartverein«, Rosenstock als Pianist mit dem »Schnurrbuschquartett«. Die Chormusik (»Josua« und Matthäuspassion durch den »Musikverein«, Passionsaufführungen in verschiedenen Kirchen) zeigte sich auf achtbarer Höhe. *Hermann Kaiser*

DRESDEN: Seltsamerweise ist Kammersängerin *Maria Müller* auf ihren Konzertfahrten früher niemals nach Dresden gekommen. Jetzt erst hat sie zum erstenmal mit *Coenraad van Bos* am Flügel einen Liederabend gegeben, der denn nun auch gleich eines der größten Ereignisse der Saison wurde. Man hat

in Dresden nur bei den berühmten Richard-Strauß-Premieren eine derartige Autoauffahrt erlebt. Einen so vollen und eleganten Konzertsaal hat man in den letzten Jahren hier überhaupt nicht mehr gesehen. Den Höhepunkt des künstlerisch geschlossenen Programms bedeutete die Wiedergabe von Wagners Wesendonk-Liedern. Die Vermittlung des Konzertes ist der hiesigen Ortsgruppe des *Richard Wagner-Verbandes deutscher Frauen* zu danken gewesen. Eine Woche später folgte dann die Jahrestagung des genannten Verbandes, die ebenfalls etliche künstlerische Ereignisse im Gefolge hatte. Das bedeutendste von diesen, die Neueinstudierung von Siegfried Wagners »Bärenhäuter«, ist an anderer Stelle besprochen. Allein eine schöne stimmungsvolle, im engeren Kreis veranstaltete Gedächtnisfeier für Siegfried Wagner verdient hier auch vermerkt zu werden. Eine Veranstaltung großen Stiles war das Festkonzert, das im neuen Rathaussaal stattfand. Es war sowohl ein gesellschaftliches wie künstlerisches Ereignis. *Michael Raucheisen* brachte mit Mitgliedern der Dresdner Staatskapelle Schuberts Forellenquintett zu Gehör. Die Dresdner Kammersänger *Max Hirzel* und *Robert Burg* sowie die Berliner Sopranistin *Rigmor van den Bergh* waren glänzende Gesangssolisten. Welche Bedeutung man der Tagung hier beimaß, das zeigte die offizielle Teilnahme des Ministerpräsidenten und des Oberbürgermeisters an diesem Konzert. Der Oberbürgermeister begrüßte die Verbandsmitglieder und sprach seine Freude darüber aus, daß Dresden als Ort der Tagung gewählt worden war. Der Jahresbericht, der in der geschäftlichen Sitzung abgelegt wurde, zeigte, daß der Richard-Wagner-Verband deutscher Frauen trotz der Not der Zeit mit Erfolg um sein ideales Ziel, die Verteilung von Stipendien zum Besuch der Bayreuther Festspiele, bemüht ist.

Eugen Schmitz

DÜSSELDORF: Die Vereinigung für Neue Musik, die sich nicht engherzig auf eine bestimmte Richtung verschworen hat, gedachte in einer Morgenfeier *Max Regers*, des Pioniers zeitgenössischer Kammermusik, mit Werken für zwei Klaviere bzw. Solo-Violine, die von *Hans Hering*, *Else Topfmeier* und *Julian Gumpert* mit nobler Präzision vorgetragen wurden. Ähnlich erfolgreich mühte sich die Vereinigung für Alte Musik um das rein kammermusikalische Schaffen J. S. Bachs. Der volkstümliche Beethoven-Zyklus unter *Hans Weisbach* fand mit einer wundervoll starken Wiedergabe der Neunten erhabenen Ausklang. *Furtwängler* mit der Berliner Philharmonie ließ in der Eroica das dramatische Element bewußt zurücktreten und brachte Debussy und Richard Strauß bei gemeißelter Rhythmik in bewundernswerter klanglicher Tönung.

Auf der Suche nach einem neuen Dirigenten hatte der Lehrergesangverein *Bruno Stürmer* als Gast geladen, der sich durch großes Feingefühl des Nachgestaltens auszeichnete, dagegen den Chor weder zu tonlicher Reinheit, noch zu rhythmischer Exaktheit zu zwingen vermochte. Eine Prachtleistung vollbrachte der Volkschor »Freiheit« mit der Aufführung des hier seit Jahrzehnten nicht mehr gehörten »Isreal in Ägypten«. Unter Verwendung einiger Teile aus dem Gelegenheits-Oratorium und der Trauer-Ode hat der zielbewußte und temperamentvolle Leiter *Hans Paulig* eine stilsichere Bearbeitung geschaffen, die die dramatische Belebung der Volksmassen zu einem eindrucksvollen Erlebnis werden ließ.

Carl Heinzen

FRANKFURT A. M.: Von den Konzertereignissen gegen Saisonende vermag ich nur recht fragmentarisch zu berichten. Das wichtigste: die Aufführung der Orchestervariationen von *Schönberg* konnte ich, von Frankfurt abwesend, nicht hören. Aber es wird mir so zuverlässig wie nur möglich gesagt, daß die Wiedergabe durch *Hans Rosbaud* mit dem Rundfunkorchester unübertrefflich und authentisch gewesen sei. Es ist besonders hervorzuheben, daß der Dirigent wie die Rundfunkleitung durch die Probendisposition den Forderungen des außerordentlichen Werkes Rechnung trugen und dadurch eine Interpretation möglich machten, wie sie im normalen Konzertbetrieb kaum möglich wäre. Ein Vortrag Schönbergs mit Orchesterdemonstrationen ging um einen Tag der Aufführung voraus. Sie brachte endlich den vollen Erfolg, der dem Werk, dem kristallsten und klarsten, das der letzte Schönberg hervorbrachte, in Berlin vorenthalten blieb. Es wäre sehr zu wünschen, daß aus diesem Erfolg endlich allenthalben die Konsequenzen gezogen würden. So allein könnte der Abbau der Phrasen beginnen, in welche man Schönbergs Musik nachgerade eingekerkert hat. — Ich selber hörte im Museum das »Lied von der Erde« unter *Bruno Walter*, trotz eines unglücklichen

Tenors ein starker und reiner Eindruck. Der Schwerpunkt der Interpretation liegt hier nicht in den expansiven Ecksätzen, sondern in den Mittelstücken: einer Kunst des Details, die in der Enträtselung der kleinsten Züge des Ganzen teilhaftig wird. Den Einsamen im Herbst, den Pavillon kann man sich schwer mehr von Walters Interpretation abgelöst denken. — Ich notiere weiter, ebenfalls aus dem Museum, einen gemeinsamen Abend von *Gieseking* und *Erdmann*, der vierhändige Musik und Werke zu zwei Klavieren zur exemplarischen Darstellung brachte; darunter ein merkwürdiges Stück von *Busoni* und ein so wichtiges — und hierzulande noch unbekanntes — wie *Debussys* »En blanc et noir«. Das Kraftstück des Abends, die Beethovenvariationen von *Reger*, konnten dagegen als Gestalt sich nicht behaupten. Zum Schluß gab es eine selige Wiedergabe von Schubertschen Militärmärschen. — Das rekonstruierte *Amar*-Quartett arbeitet mit Erfolg weiter und hat außer einem *Jarnach* nun auch schon *Schönbergs* fis-moll-Quartett, mit Unterstützung der Sopranistin Gisela *Derpsch*, sich erobert. Aus dem Arbeitsbereich der *Montagskonzerte* ist noch eine Aufführung des obstinaten Boleros von *Ravel* zu erwähnen; vom *Musikstudio* darf ich wenigstens die letzten Programme angeben: *Else C. Kraus* spielte das gesamte Klavierwerk von *Schönberg*, *Philipp Jarnach* seine Sonatine und, mit *Amar* gemeinsam, die Rhapsodien für Violine und Klavier. Besonders ist zu erinnern an einen Klavierabend von *Josefa Rosanska*, auf die an dieser Stelle bereits von Mannheim aus hingewiesen ward. An der letzten Beethovensonate, an Debussy, Liszt, Chopin zeigte sich nicht bloß ein virtuoses Klaviertalent allerhöchsten Ranges, sondern auch eine außerordentlich musikalische Kraft. Man braucht kein Prophet zu sein, um hier allen Solistenruhm zu prophezeien. — Aus den Studienkonzerten des *Rundfunks* führe ich die Uraufführung einer Serenade von *Zillig*, eine Suite von *Skalkottas*, die Weinarie von *Berg* und das neue Klavierkonzert von *Hindemith* an.

Theodor Wiesengrund-Adorno

GENF: Zeitgenössische Werke in den Konzerten *Ernest Ansermets: de Fallas* entzückendes Puppenspiel »Don Pedros« in einer großartigen Wiedergabe. Impressionistische Tonbilder mal *Jacques Ibert* in den »Escales« — Zwischenlandungen — mit den suggestiven Untertiteln Rom-Palermo, Tunis-Nefta, Valencia, obwohl Iberts künstlerische Heimat weniger am Mittelmeer als in Paris bei Chabrier, Debussy und Ravel zu suchen ist. Hinter den vorzüglich orchestrierten »Drei Stücken« des Argentiniers *J. J. Castro* steht der Schatten Strawinskijs. Daß der bewegliche *Alfredo Casella* nach *Strawinskijs* »Pulcinella« Ähnliches versuchen würde, war zu erwarten. Für seine »Scarlattiana« für Klavier und 32 Instrumente soll er etwa 80 Motive aus den 545 einsätzigen Sonaten des Domenico Scarlatti entlehnt haben. Trotz der Anwesenheit des Komponisten am Klavier löste das rhythmisch und harmonisch wenig differenzierte Werk trostlose Langeweile aus. Der größte Erfolg war, außer den »Trois Nocturnes« Debussys für Orchester und Frauenchor in einer vollendeten Aufführung, zwei hier wiederholt gespielten Werken *Honeggers* beschieden: dem »Concertino« für Klavier und kleines Orchester mit dem auch hier stürmisch gefeierten *Walter Gieseking* und »Pacific 231«, der mit Ansermet am Dirigentenpult kaum etwas von seiner packenden Wirkung eingebüßt hat. Sowohl *Templeton-Strongs* »Verlassene Mühle« wie die elf Orchestervariationen von *Jaques-Dalcroze* »La Suisse est belle« über Nägelis »Freut euch des Lebens« sind Jugendwerke zweier in Genf lebender Musiker. Junge Westschweizer Musik bot *Fred Hay* mit dem neugegründeten Orchester stellenloser Musiker. Der vorzügliche Pianist *E. R. Blanchet* interpretierte sein »Konzertstück«, Hay sein frisches »Concerto bucolico«, wobei Klarinette, Oboe und Flöte satzweise als Soloinstrument auftreten. Markig die »Ouvertüre zum Rhonefest« des zum »Virtuosen« von Martenots Ätherwellen-Instrument promovierten Roger Vuataz und brillant die Ballettsuite aus Dalcrozes Sancho Panza.

Als Gastdirigenten wirkten *Louis Fourestier* von der Pariser Opéra-Comique, *Felix Weingartner* und *Robert F. Denzler*, der mit *Nanny Larsen-Todsen* ein Konzert mit Wagnerfragmenten leitete. Wieder entzückten *Elisabeth Schumann* und *Anna Maria Guglielmetti*, während *Vera Janacopulos* und *Lina Falk* durch ihre Musikalität ergriffen. Wie N. Larsen-Todsen bedarf die erfolgreiche spanische Sängerin *Conchita Supervia* der Bühne, um zu erwärmen. Unvergeßlich die hier mit Recht bevorzugten deutschen Sängerinnen und Sänger *Lotte Leonard*, *H. von Alpenburg*, *Anny Leisner*, *Karl Erb* und *Hermann Schey*, die den großen Mozartkonzerten der »Société de chant sacré« unter *Otto Barblan* das Festliche

verliehen. Bedauerlich, daß der schlecht disponierte *F. v. Vescey* enttäuschte, dagegen musizierten unter den jungen Pianisten *Lili Krauß* — Kodaly, Bartok — *Walter Lang* — Reger, Busoni, Lang — *Martha Tappolet* — Strawinskij, Schönberg, Hindemith — und *Marcelle Meyer* — Phantasie Debussys mit dem O.S.R. — erfolgreich. Einen vornehmen Kammermusikabend verdanken wir *Johnny Aubert* und *André de Ribaupierre*, während sich *Benito Brandia* mit Glück für Ravel, Respighi und Joaquin Nin einsetzte.

Willy Tappolet

GRAZ: Die städtischen Sinfoniekonzerte brachten in letzter Zeit ziemlich viel *Bruckner*. Als Neuheit wurde *Chopins* f-moll-Konzert (Solist: *Hans Wolf)* unter *Karl Tutein* und als österreichische Uraufführung das jüngste Klavierkonzert von *Joseph Marx*, betitelt »*Castelli Romani*« unter *Oswald Kabasta* (Solist: *Hugo Kroemer*) gespielt. Das dreisätzige Werk zeichnet sich durch ein ideales Zusammenwirken von Klavier- und Orchesterklang aus, die typischen Marxschen Quarten spielen auch hier ihre Rolle, Einfälle voll Gefühl und Geist schmücken das Tonstück, dessen melodische Bildungen ebenso wirksam sind, wie seine Farbigkeit und reine rhythmische Individualität. Es handelt sich, wie der Titel verrät, um Landschaftsmusik, die von altrömischen Burgen und ihrem Milieu in der Umgebung Roms glücklich angeregt worden ist. *Hausegger* brachte im Rahmen derselben Konzerte seine »Aufklänge« (nebst einer idealen »Eroica«) zur Wiedergabe. — Das »Streichsextett« des *Steirischen Tonkünstlerbundes* hob nach *Schönbergs* »Verklärter Nacht« noch *Otto Siegls* op. 4 und *Viktor Andingers* op. 18 (zwei Lieder mit Sextett-Begleitung) erfolgreich aus der Taufe. — Ein Chorabend des Männergesangvereins »Voran« brachte zwei reizvolle Stücke heimischer Autoren zur Uraufführung: den »*Chor der Schiffsknechte*« von *Artur Michl* und »*Der Ziegelschlag*« von *Roderich Mojsisovics*. — Die Maifeier des Arbeiterbildungsausschusses Steiermarks brachte als Novität »*Leben in dieser Zeit*« von *Erich Kästner*, Musik von *Edmund Nick*, zur Erstaufführung, ein Stück für Orchester, Chor, Sprechchor, Solosänger und Solosprecher, das die stilistische Methodik der »Dreigroschenoper« mit Geist, Witz und Schlagfertigkeit auf konzertante Gattung überträgt. Dirigent war *Paul Pisk* (Wien), Solisten *Hanna Schwarz*, *Maria Puttmann* und *Kurt Lessen*. — Ein »Eichendorff-Liederabend« des prächtigen Baßbaritons *Norbert Moro* vermittelte neben *Wolf* und *Schumann* zum erstenmal in größerem Zusammenhang Lieder *Paul Graeners*. — Der Geiger *Vasa Prihoda* gefiel. — Der Italiener *Umberto Urbano*, ein gesangstechnisches Phänomen, enttäuschte gleichwohl durch eine beispiellose Ausdruckslosigkeit und Temperamentlosigkeit seines Arienabends.

Otto Hödel

HAMBURG: Die nie versagende Anziehungskraft eines Beethoven-Zyklus bewährte sich mit einer ausverkauften Konzertreihe, die unter der Leitung von *Eugen Papst* sämtliche Sinfonien Beethovens (mit der III. Leonoren-Ouvertüre) in progressiver Folge abwickelt. Der amerikanische Sänger *Robert Steel* stellte sich als lyrischer Bariton von zwar nicht allzu großen Stimmitteln, aber hohen künstlerischen Qualitäten vor, der mit Intelligenz und Geschmack, mehr im Reich der feinen, diskreten *bel canto*-Wirkungen beheimatet, vorträgt. *Martha Winternitz-Dorda* und *Walter Kauffmann* (Klavier) gaben einen Abend mit zeitgenössischen Liedern, der mit Werken von Schönberg, den »Liebesliedern« (nach ostjüdischen Volksliedertexten) von Wilhelm Groß, den schon in neue Gebiete weisenden Liedern aus op. 11 von Hindemith eine bestimmte romantische Übergangs- und Nachklangsära umfaßte. Die lieblich-schlichten, mit feinem Griffel geformten »Falterlieder« von Arnold Winternitz und die fünf chinesisch-deutschen Lieder Robert Müller-Hartmanns, die sich mit nordisch gediegenen Ausdrucksfarben von billigem Exotismus fernhalten (wie er eine Zeitlang Mode war), fanden lebhaften Beifall. Der *Wagner*-Verein beschloß sein Winter-Programm mit einem Abend, der zeitgenössischen Tondichtern gewidmet war, deren Namen seltener im Konzertsaal auftauchen: Conrad Ansorge mit der 3. Klaviersonate, Wilhelm Kempff mit einer pianistisch und musikalisch gut erfundenen »Lyrischen Suite«, Karl Wiener mit Liedern, die in der Ökonomie und Konzentrierung der Ausdrucksuntermalung bereits dem Empfinden einer neuen Generation folgen. Einen wirklich fruchtbaren Abend moderner Musik vermittelte die hiesige Ortsgruppe der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik. Man hörte zwar nicht durchweg vollgültige, aber annehmbare Talentbeweise in einer Gruppe von Werken, die überwiegend von

jenem konstruktiven Zug beherrscht waren, wie er die junge Musik in der Abkehr von romantisch-subjektiven Ausdrucksformen, in einem Inhalt kennzeichnet, der Gesetz und Aufbau nach Spannung und Entspannung rhythmischer und polyphoner Kräfte reguliert. An Namen seien genannt: *Paul Treutler* mit einem technisch tüchtigen Streichtrio, *Herbert Paulsen* mit drei kleinen Stücken für Streichtrio, *Ingolf Marcus* mit rhapsodischen Liedern je für Violoncello und Klavier, die noch jugendlich gärend fluktuieren, ferner *Berthold Goldschmidt* mit einem lebendig wirkenden Streichquartett und *Walter Abendroth*, dessen Duo für Flöte und Bratsche und Trio für Flöte, Bratsche und Horn als gehaltvolle Werke trotz verwandter Merkmale eines der kontrapunktischen Linie zuneigenden Musikempfindens eher jenen sich etwas grüblerisch-herb abschließenden Bezirken zuzurechnen sind, wie sie von Pfitzner und Julius Weismann vertreten werden. *Max Broesike-Schoen*

HALLE: Das VII. Philharmonische Konzert brachte als Solisten *Adolf Busch*, der mit unvergleichlicher Meisterschaft Mozarts A-dur-Konzert und Bachs d-moll-Partita vortrug. *Georg Göhler* dirigierte Rich. Strauß' Sinfonia domestica. Im Schlußkonzert riß *Furtwängler* mit dem Berliner Philharmonischen Orchester unser Publikum zu außergewöhnlichen Beifallskundgebungen hin. Das III. Brandenburgische Konzert war eine große *musikalische*, wenn auch nicht gerade eine historische Tat. Schumanns d-moll-Sinfonie erhielt durch ihn den Charakter einer sinfonischen Fantasie, der ja auch dem Tondichter vorschwebte. Debussy und Brahms (e-moll-Sinfonie) bildeten den II. Teil des unvergeßlichen Abends. Zu seinem 20jährigen hallischen Dirigenten-Jubiläum führte *Alfred Rahlwes* mit der durch den Lehrergesangverein verstärkten Robert Franz-Singakademie in erhebender Weise das Requiem von Sgambati auf, mit dem er einst seine künstlerische Tätigkeit begann. Der Kompositions-Abend unseres einheimischen Tonsetzers *Hans Kleemann* brachte vier Uraufführungen: ein Klaviertrio, zwei Streichquartette und fünf »Farbige Miniaturen« für Klavier. Kleemann hat allem Anschein nach einen musikalischen Gärungsprozeß hinter sich. Sowohl das Klaviertrio op. 23 wie das 3. Quartett (Serenade) op. 24 sind erfreuliche Schöpfungen; sie verraten eine große Kompositionstechnik und im großen und ganzen eine beachtenswerte Erfindungsgabe. Um die Werke machten sich Irma Thümmel (Klavier) und das Bohnhardt-Quartett verdient. *Martin Frey*

HANNOVER: Als schaffensfreudiger Dirigent vermittelte uns *Rudolf Krasselt* in den beiden letzten Abonnementskonzerten der Opernhauskapelle noch einige Neuheiten. Einen ziemlich unerquicklichen Eindruck hinterläßt *Bernhard Sekles' Erste Sinfonie*, op. 37. Die von entschiedenem konstruktiven Können beeinflußte Formung scheitert in ihrer Wirkung trotz klanglichen Raffinements an der Unzulänglichkeit des Baumaterials und an der kompromißlosen musikalischen Linearität. Ein neues, frisch und farbenreich auf landschaftliche programmatische Vorwürfe erdachtes Klavierkonzert von *Joseph Marx: »Castelli Romani«*, vermittelte uns solistisch *Walter Gieseking* in seiner fein differenzierten Weise. Von *Max Regers* zum erstenmal bei uns auftauchendem, mit seinem konzertanten Wesen ganz im Sinfonischen verankerten *Violinkonzert* ward uns unter dem charaktervollen Spiel von *Adolf Busch* sein aus eigensinnigem Kraftgefühl aufquellender, im Largo doch auch zu zarter Lyrik neigender Inhalt aufgetan. *Albert Hartmann*

KÖLN: Eine Aufführung von *Bachs* h-moll-Messe in der für die meisten Konzertzwecke übergroßen Halle im Rheinpark war bemerkenswert wegen des ersten Zusammenwirkens des Gürzenichchors mit dem Chor der Hochschule für Musik. Das ergab einen mächtigen Vokalkörper, der unter *Abendroths* Leitung Hohes leistete, während die akustische Wirkung dennoch nicht den materiellen Voraussetzungen entsprach. In ähnlicher Art unbefriedigend blieb die erste Bekanntschaft mit *Kaminskis* Werk für Streichorchester (der Bearbeitung seines f-moll-Streichquintetts von Reinhold Schwarz), das auch in der größeren Besetzung trotz der inneren Ausdruckskraft mancher Steigerungen die Abstraktion der thematischen Gedanken klanglich nicht aufhebt. *Waltershausen* leitete in einem der letzten Gürzenichkonzerte die Uraufführung seiner Lustspielouvertüre, Werk 26, die von der literarischen Beschäftigung mit Goldoni angeregt ist und inmitten eines hellen, geistig beweglichen und vielfach im Tanzcharakter gehaltenen Hauptsatzes eine nächtliche, melodisch eingängliche Barcarole aufnimmt. Das flotte Stück bezeugt immerhin die Einfühlungsfähigkeit des deutschen Musikers in italienische Welt. *Adolf Busch* und

Bronislaw Huberman waren gefeierte Solisten der Gürzenichabende, die wie üblich mit *Bachs Matthäuspassion* schlossen. Sonst verdankten wir noch einem deutsch-holländischen Kunstaustausch eine chorisch und solistisch (Mia Peltenburg, Suze Luger, L. van Tulder, W. Ravelli) ausgezeichnete Aufführung des *Verdischen Requiems* durch die Amsterdamer Königliche Christliche Oratoriumsvereinigung unter *Hubert Cuypers*, und der holländische Komponist *Theo van der Bijl* brachte mit dem Konzertverein Kölner Singakademie (Dirigent Morschel) seine Passion zum Erklingen (nach Matthäus auf den Text der Vulgata), ein Werk, das vorwiegend auf katholisch-kirchlichem Boden steht, in der klangschönen, zurückhaltenden Orchestrierung aber neuere französische Einflüsse erkennen läßt und in einer romantischen Grundrichtung wieder weltlich anmutet, das aber durch seine Lyrik jede Dramatik und plastische Wirkung verhindert. Aus dem Palmsonntagskonzert des Kölner Männergesangvereins ist die bestens gelungene Darbietung der schwierigen, aber charaktervollen *Deutschen Kantate* von *Paul Graener* zu erwähnen; ferner rückte noch ein Konzert der Vereinigten Orchester der Hochschule und Rheinischen Musikschule Abendroths und Ehrenbergs Erziehungsarbeit ins Licht. *Furtwängler* mit den *Berliner Philharmonikern* gab dem Musikwinter einen gewichtigen Abschluß. *W. Jacobs*

KÖNIGSBERG: Durch die Tatsache, daß *Scherchen* den Königsberger Sinfoniekonzerten sein Amt zur Verfügung gestellt hat, ergibt sich für den nächsten Winter eine völlige Neuordnung. *Vondenhoff*, der als Nachfolger Ladwigs für die Oper gewählt ist, soll auch die Sinfoniekonzerte übernehmen. In den letzten Konzerten unter Scherchen hat sich noch so recht deutlich gezeigt, was wir in ihm verlieren. Eine Aufführung von Beethovens »Missa« war einer der besonderen Höhepunkte seines hiesigen Wirkens. Zu erwähnen ist ferner ein Konzert mit Ur- oder Erstaufführungen. Er brachte u. a. die zum mindesten effektvoll instrumentierte Ouvertüre »Lichtsucher im Abendnebel« von *Georg Gerlach*, den Heine-Zyklus »Der brave Soldat« von *E. W. Sternberg*, eine prächtige Händel-Suite von *Kurt Heiser* und die von tiefem Ernst erfüllten »Apostelgesänge« für Bariton und Orchester von *Hans F. Redlich*.

Otto Besch

LEIPZIG: Nach Schluß der Gewandhaus-Spielzeit erlebten die Gewandhausbesucher noch einen festlichen Abend, als *Wilhelm Furtwängler* mit seinen Berliner Philharmonikern seinen Einzug in dem ehrwürdigen Konzerthaus hielt. Als Hauptwerk verzeichnete die Spielfolge Joh. Brahms' 4. Sinfonie, deren Interpretation durch Furtwängler aus seiner Leipziger Zeit schon bekannt ist. Seinen stärksten Erfolg erspielte sich das Orchester aber mit der blendend virtuosen Wiedergabe von Richard Strauß' »Till Eulenspiegel«; wirklich eine Leistung, die ihresgleichen sucht! — Gleichfalls nach Schluß der eigentlichen Spielzeit kam auch unser Thomas-Organist *Günther Ramin* als Orchesterdirigent in zwei volkstümlichen Sinfonie-Konzerten zu Gehör, die von dem Mitteldeutschen Rundfunk veranstaltet wurden. Die Spielfolge des ersten dieser beiden Konzerte, die Ramins großes dirigiertechnisches Talent genugsam erwiesen, enthielt als Uraufführung ein neues Klavier-Konzert von Sigfrid Walter Müller, dessen Klavierpart vom Komponisten selbst betreut wurde. Es handelt sich um ein stark polyphones Werk, das unschwer das Vorbild von Bachs Konzerten dieser Art erkennen läßt. Die typische Ostinatotechnik des sehr begabten Komponisten gibt auch diesem neuen Werk das Gepräge; der zweite langsame Satz ist aber ein Beweis dafür, daß Sigfrid Walter Müller auch Ausdrucksmusik im besten Sinne des Wortes zu schreiben vermag. Pianisten, die nicht immer nur das althergebrachte Repertoire spielen wollen, seien auf diese charaktervolle Arbeit besonders hingewiesen.

Adolf Aber

MÜNCHEN: Konzert - Festwoche. Die Festwoche, welche die Vereinigung für zeitgenössische Musik vom 15. bis 22. Mai veranstaltete, war die reichhaltigste und bedeutsamste, die München bisher an neuer Musik erlebt hat. Organisiert von dem eifrigen Vorsitzenden Fritz Büchtger war es der Vereinigung diesmal möglich gewesen, unter Mitwirkung der Bayrischen Staatsoper und unter tatkräftiger Hilfe von Förderern auch die Oper in den Spielplan aufzunehmen. Malipieros »Komödie des Todes« und Habas Vierteltonoper »Die Mutter« konnten auf diese Weise dem Programm eingefügt werden. (Die Besprechungen über diese beiden Uraufführungen sowie über die Neueinrichtungen der Opern Cavalieris und Monteverdis finden die Leser an einer anderen Stelle unserer Zeit-

schrift.) Hier seien noch kurz die fast durchweg sehr interessanten Konzertaufführungen erwähnt.
Die beiden größten Opernoratorien der letzten Jahre, die dramatisch bewegte »Antigone« von *Honegger* und der kühn gestaltete »Oedipus rex« von *Strawinskij*, fanden unter Scherchens intensiver Leitung eine wirkungsvolle Wiedergabe. Sehr bedeutsam erschien auch *Werner Egks* Oratorium »Furchtlosigkeit und Wohlwollen«, in dem der Komponist zu selbst geschriebenem Text in mehreren Szenen den Bauer Gamani gegen den Bösen durch die im Titel ausgedrückten Tugenden siegen läßt. Der begabte Tondichter verwendet in diesem Chorwerk eine Janacek ähnliche motivische Wiederholungstechnik, die starke Spannungen und Steigerungen ermöglicht, aber auch die Gefahr der Ermüdung für den Zuhörer in sich birgt. Auch *Conrad Beck* entgeht in seiner lyrischen Kantate nicht ganz dem Fluch der Eintönigkeit, wenn er auch in den mehrstimmigen Sätzen mit seiner herben und gediegenen Schreibweise starke Eindrücke erzielt. Die »Sonette an Orpheus« von Rilke, die er zum Vorwurf nahm, widerstreben im Grunde der Vertonung. *Richard Zoellners* herbe kirchentonal gehaltene Missa brevis für a cappella-Chor wurde ein starker Erfolg für den Münchener Komponisten. *Hindemiths* dreistimmige Lieder für Singkreise op. 43 und *Hugo Herrmanns* Chorvariationen »Blumenhaus« führen klaren Madrigalstil durch. Von Instrumentalwerken beanspruchte neben Hindemiths Konzertmusik für Klavier, Blech und Harfen besonderes Interesse *Kaminskis* »Concerto grosso« für Doppelorchester, ein Werk von großartiger Klangwirkung, das das ganze treffliche kontrapunktische Rüstzeug des Musikers in den Dienst eines tiefinnerlichen Erlebens stellt. Erwähnt sei noch *Orffs* »Entrata«, eine Klangstudie, die einen unverhältnismäßig großen Apparat einer musikalischen Belanglosigkeit opfert. Auf die überaus zahlreichen ausgezeichneten Mitwirkenden, die sich um diese Aufführungen verdient gemacht hatten, kann leider aus Raummangel nicht näher eingegangen werden. *Oscar von Pander*

PARIS: Das Pariser Konzertleben der letzten Wochen stand unter dem Zeichen bedeutender Gastspiele auswärtiger großer Orchester. Das Concertgebouw-Orchester unter *Mengelberg* gab einen Beethovenabend, wo die achte und dritte Sinfonie in fast idealer Vollendung zu hören waren. Das zweite Konzert dieses Ensembles umfaßte außer einer *Mahlerschen* Komposition, in der die Sängerin Rosette Anday auftrat, Bruchstücke aus Wagnerschen Werken unter Mitwirkung von Anday und Urlus. Ich kann mich des Eindrucks nicht verschließen, als ob Wagner nicht zur ureigentlichen Domäne Mengelbergs gehörte. *Furtwängler* konzertierte mit dem Berliner Philharmonischen Orchester an zwei Abenden in der Großen Oper. Er hatte u. a. Bachs 3. Brandenburgisches Konzert und die C-dur-Sinfonie von Schubert in sein Programm aufgenommen. Mitte April fand nun auch das Dirigentengastspiel *Weingartners* statt, das unnötigerweise diesseits und jenseits des Rheins so viel Aufregung verursachte. Mit der Pastoral-Sinfonie von Beethoven erfüllte der Dirigent bei weitem nicht die Erwartungen, die das durch die vorhergehenden Erregungen höchst gespannte Publikum von ihm erwartete. Ebenso hinterließ die Symphonie fantastique wenig zwingende Eindrücke. *Elmendorff* dirigierte das Orchester Straram in Werken von Wagner — Wagner-Konzerte werden uns nun schon allmählich zum Überdruß oft serviert — und hatte als Solistin Frau Larsen-Todsen gewonnen. Das Westdeutsche Trio in Köln debutierte mit Werken von Beethoven, Simon und Albrecht mit gutem Erfolg. *Wanda Landowska* erwies sich in ihrem letzten historischen Konzert mit auserlesenen Cembalodarbietungen von neuem als Spezialistin allerersten Ranges. Desgleichen zeigte sich *Ignaz Friedman* mit einem etwas sehr bunten Programm als einer der renommiertesten Pianisten der Gegenwart. Für das Konzert *Richard Taubers* war die Werbetrommel sehr eifrig gerührt worden. Es war rein äußerlich gesehen auch ein großer Erfolg; aber wehe dem, der innerlich lauschte. Jedenfalls stand das Gebotene in keinem Verhältnis zu den unerhörten Eintrittspreisen. *Otto Ludwig Fugmann*

PRAG: Unter Talichs Führung hörte man u. a. *J. Jezeks* gewandtes Konzert für Geige und Orchester. Von heimischen Kapellmeistern wären in der Philharmonie noch *Georg Szell*, *K. B. Jirak*, *O. Jeremias* (J. Jezeks Klavierkonzert), *Oscar Nedbal*, *Manzer* zu nennen. Der außergewöhnlich beliebte Russe *N. Malko* hatte zunächst die meisten Aussichten, die Nachfolgeschaft Talichs zu übernehmen. Von den Premieren in diesem Rahmen kann man nur das Viertelton-Orchesterstück des Habaschülers *Miroslav Ponc* als talentiert be-

zeichnen. Sehr wesentlich waren eine Reihe von *Novak-Aufführungen*, von denen die Kantate »Der Sturm« wie immer stärksten Widerhall fand.
Für junge Kammermusik hat sich der Tschechische »Verein für moderne Musik« eingesetzt, er zeigte u. a. zum Teil recht begabte Werke von *Stimmer, Ponc, Borkovec, Jemnitz, Jezek, Schulhoff, Srom, Trojan, Srnka, Mandic, Janacek, Krejci* und *Vycpalek*. Auch im Deutschen Literarisch-Künstlerischen Verein, in dem Arnold Schönberg einen Vortrag über »Veraltete und Neue Musik« hielt, haben Bläsermusiken von Poulenc, Roussel, Hindemith und Janacek Interesse erregt, die vom Prager Bläserquintett virtuos gespielt wurden, ein Klavier-Concertino von Walter Kaufmann läßt manches erhoffen, im gleichen Kreise hörte man ein Konzert mit »*Biedermeiermusik aus Böhmen*«, dessen Autoren A. F. Beczwarzarsky, W. Pichl, F. S. Lauska, W. J. Tomaschek, J. H. Worzischek und P. Maschek auf historisches Verständnis stießen. Im »Deutschen Kammermusikverein« erfreute Bartoks IV. Streichquartett durch seine klangliche Invention.
Von Prager Solisten sind als besondere Begabungen die Pianistinnen *Friederike Schwarz* (die auch als Komponistin eine Zukunft hat), *Alice Herz*, die Klaviervirtuosen *Franz Langer, Eugen Kalix, W. Holzknecht*, die Sängerinnen *Julie Nessy-Bächer, Anna Pecirka*, der Organist *H. J. Haller* zu registrieren; die ausländischen Namen kehren in allen Musikstädten Europas wieder, brauchen daher nicht berücksichtigt zu werden. Aufführungen anläßlich des Mozartgedenktages veranstaltete in würdiger Weise die »Mozartgemeinde in der Tschechoslowakischen Republik« mit wenig gespielten Werken des Meisters (unter Georg Szell) und das Salzburger Mozarteum-Orchester, geführt von B. Paumgartner. Die historischen Abende des Staatskonservatoriums haben durch Kompositionen aus der Zeit der den Namen »Ludwig« tragenden Könige und durch Tänze aus vier Jahrhunderten Anziehungskraft ausgeübt. Die *Deutsche Musikakademie* feiert ihren zehnjährigen Bestand durch eine Festschrift. Der Männergesangverein, der Deutsche Singverein unter ihrem neuen Dirigenten Dr. *Heinrich Swoboda*, die Mährischen und Tschechischen Lehrer haben mit obligaten Programmen ihr Stammpublikum zu erhalten gewußt.
Soll man über die »*Prager Musikwoche*« ein



Wort verlieren? Sie wird vielleicht nächstes Jahr geschickter aufgemacht werden. Um die Wahrheit zu sagen, müßte man gestehen, daß sie in Prag gar nicht bemerkt worden ist. Zu Opern, die das ganze Jahr gespielt werden (im Deutschen Theater »Fidelio«!), zu Konzerten, deren Programme man auswendig kennt, zu pilgern, war wirklich kein Anlaß. So bleiben als einzig bemerkenswerte Aufführungen nebst dem wertvollen Opernabend des Staatskonservatoriums, an dem *Georg Bendas* hochdramatisches Singspiel »Romeo und Julie« und *Josef Mysliweczeks* »Montezuma« zu sehen waren, ein Konzert mit Vierteltonkompositionen zu erwähnen, in dem die vierte Klaviersuite *Alois Hábas* und eine Kammerorchestersuite seines Schülers M. Ponc als stark zu bezeichnen sind, und schließlich ein am Vorabend der »Woche« vom modernen Verein veranstaltete gelungene Wiedergabe von Strawinskijs »Hochzeit« (unter K. B. Jirak), die zum besseren Verständnis sofort wiederholt wurde.

Erich Steinhard

SALZBURG: Den *175. Geburtstag Mozarts* feierlich zu begehen, hatte natürlich Salzburg besonderen Anlaß. Doch mußte man sich auf Konzert- und Kirchen-Aufführungen beschränken. Die Konzerte waren in der Auswahl der Werke insofern glücklich, als sie den Allerweltsprogrammen aus dem Wege gingen. Das Orchesterkonzert brachte zwei Konzertarien und die Arie der Konstanze aus der Entführung. Sie wurden von *Cida Lau* mit dramatischer Schlagkraft ausgeführt. *Esther Johnsson* spielte ein interessantes Klavierkonzert aus der Salzburger Zeit (K.V. 271). Auch das Konzert für Flöte und Harfe *(Magda Baillou* und *Ilse Charlemont)* ist kein häufig anzutreffender Gast. Die Ouvertüre zur Entführung bildete den Auftakt des Abends. Mit der A-dur-Sinfonie wurde der beglückenden Heiterkeit Mozartscher Musik ein Tribut gezollt, die jenseitige Verklärtheit des Ave verum und die schlichte Einfachheit des Bundesliedes berühren wieder andere Bezirke Mozartschen Wesens. — Ein Kammermusikabend wurde mit dem Quintett für Klavier und Bläser eröffnet, ließ dann die Musik für

Glasharmonika (durch Celesta ersetzt), Bläser und Streicher folgen. Die Brüder *Heinz* und *Robert Scholz* spielten die Sonate für zwei Klaviere wie aus einem Guß. Das Streichquintett in C-dur, K. V. 515, gab der Veranstaltung einen wirkungssicheren Abschluß. Eine stimmungsvolle Gedenkstunde in Mozarts Geburtszimmer nahm einen gelungenen Verlauf. Ansprachen, die Rezitation eines Festgedichts, musikalische Darbietungen (unter anderem erklang auf Mozart eigenem Klavier das Menuett K. V. 1) rundeten sich schön zu einer intimen Ehrung des Genius. *Joseph Meßner* beging im Dom das Mozartjubiläum festlich. Für ein vom Erzbischof zelebriertes feierliches Amt hatte er die Krönungsmesse sehr sauber und fein abgewogen einstudiert. Auch das Ave verum, die Motette Alma dei kamen zu eindrucksvoller Interpretation. Andere Einzelstücke kirchlicher Musik Mozarts wurden in einer Jugendfeier im Dome dargeboten. So gab es in diesen Tagen einen schönen festlichen Zusammenklang, der der Geburtsstadt Mozarts anerkennend gebucht sei. —

Das Publikum durch Ausschaltung aller Moderne zu gewinnen, war ein Versuch, der als mißlungen zu bezeichnen ist. Das Orchesterkonzert-Abonnement mußte von sechs auf vier Abende herabgesetzt werden. Bisher gab es einen Abend alter Meister, interessant in der Programmbildung: Von Johann Kaspar Kerll bis Joseph Haydn waren Komponisten vertreten, deren Werke sich als frisch und lebendig erwiesen. Das zweite Konzert galt Brahms und Bruckner. Die Variationen über Haydns Thema, die Altrhapsodie (*Irma Drummer*, München) sowie Bruckners Achte schlossen sich zu einem schönen Ganzen zusammen. Außer Abonnement gab es ein Orchesterkonzert, das wie die genannten unter *Paumgartners* Leitung stand, ein zweites, in dem die junge Künstlerin *Ruth Kemper* dirigierte. Diese zeigte technische Sicherheit und Musikalität, doch schien sie nicht ganz gewachsen, den grandiosen Aufbau der ersten Brahms-Sinfonie plastisch herauszuarbeiten. In beiden Konzerten wirkte *Esther Johnsson* als Pianistin mit. Zum Gedenken der jüngst verstorbenen Salzburger Komponistin *Helen Crane* brachte ein eigenes Konzert eine Auswahl aus dem Orchesterschaffen der fleißigen Künstlerin. Die Abonnementskonzerte des Salzburger Streichquartetts und der Triovereinigung verfolgten den bisher eingehaltenen Weg weiter. An neueren Kompositionen sind das Streichquartett op. 7 von *Dohnanyi* und ein Kammerliederzyklus von *Keldorfer* zu nennen. Im letzteren Werk zeigt sich noch nicht eine festgelegte Marschroute, doch ist dem Künstler Talent nicht abzusprechen. Als Solistin wirkte bei der Aufführung die beliebte Salzburger Sängerin *Maria Keldorfer-Gehmacher*.

Domkapellmeister *Meßner* brachte in der Metropolitankirche die Uraufführung eines Requiems von *Richard Düringer*. Der Text stammt von *Kurt Rotter*. Der melodische Einfall ist die Hauptstärke des Werks. Mit Geschick versteht der Komponist das Saxophon der Kirchenmusik dienstbar zu machen, ohne daß man von Stilwidrigkeit sprechen kann. Aufführungen von *Volbachs* Chorwerk »König Laurins Rosengarten« und von *Rheinbergers* schon merklich verstaubtem »Stern von Bethlehem« seien der Vollständigkeit halber genannt. Die Wiener Sängerknaben hatten in der reichen a cappella-Polyphonie so viel wertvollen Stoff, daß sie nicht den Straußschen Walzer »An der schönen blauen Donau«, für ihre Zwecke zurechtgestutzt, in ihrem Programm führen müßten.

Roland Tenschert

TRIER: Da die überaus traurige Wirtschaftslage es nicht zuließ, daß Deutschlands ältester Stadt außer dem Schauspiel auch Oper und Operette in der Spielzeit 1930/31 erhalten blieben, war die Tätigkeit des dezimierten, um sein Dasein schwer ringenden Städtischen Orchesters — außer einigen eigenen Konzerten — auf die vier vom Städtischen Musikverein gegebenen Sinfoniekonzerte beschränkt. *Alma Moodie* spielte Tschaikowskijs Violinkonzert in D, *Alexander Brailowsky* desselben Meisters Klavierkonzert in b. Der Musikverein sang unter dem städtischen Musikdirektor Peter Schmitz *Richard Wetz'* »Weihnachtsoratorium«, das einen tiefen Eindruck hinterließ. — In den von der genannten Gesellschaft gleichfalls organisierten Kammermusikabenden hörte man *Edwin Fischer* in Werken von Bach, Beethoven, Schumann und Chopin, *Lotte Leonard* in einem Liederzyklus klassisch - moderner Färbung, das *Dresdner Streichquartett* mit der Pianistin *Alice Krieger* in den Klavierquintetten von C. Franck (f-moll) und Schumann (Es-dur), *Gaspar Cassadò* und *Giulietta von Mendelssohn-Gordigiani* und das *Wiener Streichquartett*, das vor allem in *Debussys* Werk in g-moll, op. 10, erlesene Proben höchster Kunst darbot. *Ferdinand Laven*

KRITIK

BÜCHER

PAUL ISENFELS: *Getanzte Harmonien.* Verlag: Dieck & Co., Stuttgart.
Diese Sammlung von 120 künstlerischen Aufnahmen der Tanzschule Herion in Stuttgart ist das wundervollste Werk, das über künstlerische Körperbewegung geschaffen worden ist. Wie Träume aus verklungener Märchenpracht muten diese Bilder an und nehmen uns durch ihren edlen Formenrausch gefangen. Architektur wird geformte Bewegung und Tanz bewegte Architektur. Aus der reinen Sprache vollendeter Linien und wogender Formen erklingt die schöne Melodie der Jugend. Rhythmus verbindet zu edler Gemeinsamkeit: Ein feierlich-sakrales Schreiten zu Fest und Tanz. Alles ist durchflutet von Bewegungsharmonie. Der Körper schwingt — die Seele wird mitgerissen.

J. M. Collins

ELFRIEDE FEUDEL: „*Rhythmik*". Theorie und Praxis der körperlich-musikalischen Erziehung. Delphin-Verlag, München.
Innerhalb der Fülle gymnastischer Systeme, die das Bedürfnis unserer Zeit nach neuer Körperkultur geschaffen hat, nimmt dasjenige eine ganz besondere Stelle ein, welches sich auf die innige Verbindung zwischen Musik und Menschenkörper gründet. Fußend auf den von Jaques-Dalcroze geschaffenen Grundlagen haben deutsche Musik- und Gymnastikpädagogen diese Lehre zu einem mächtigen Gebäude ausgestaltet. Die Bedeutung und Entwicklung dieser Idee behandelt das Buch von Feudel. In einer Reihe von Aufsätzen geben die bedeutendsten und bekanntesten deutschen Lehrer dieser Richtung praktisch-pädagogische Berichte aus den sehr verschiedenartigen Auswirkungsgebieten der körperlich-musikalischen Erziehung. Hedwig Nottebohm, Ernst Ferand-Freund, Frau Prof. Pfeffer, Anna Epping, Charlotte Blensdorf, Dr. Ernst Jolowicz, Marie Scheiblauer haben mit vorzüglichen Artikeln an der Ausgestaltung dieses Buches beigetragen. Der reiche Inhalt, die klare und allgemeinverständliche Form und Sprache, das vorzügliche Bildmaterial veranschaulicht und erläutert die großen, erstrebenswerten Ziele der Dalcroze-Bewegung.

J. M. Collins

HERBERT SELLKE UND GERHARD VON DONOP: *Vom Sport zur Kunst.* Verlag: Dieck & Co., Stuttgart.
Bewegungskunst! Ein hervorragendes Buch mit seinen 90 überaus feinen Naturaufnahmen, von dem weiteste Kreise sprechen werden. Ein Buch für das praktische Leben des Menschen von heute, an dem alle Freunde jeglicher Leibesübung, vor allen Dingen künstlerisch eingestellte, reges Interesse haben werden. In Wort und Bild wird die künstlerische Körpererziehung behandelt, d. h. die Kunst, seinen Körper richtig bewegen zu können, die heutzutage jeder nötig hat. Das Buch, das ganz neue Gedanken bringt, enthält Kapitel über künstlerische Gymnastik, über die Musik des Körpers, über körperliche Vorbereitung, rhythmische Schwergymnastik, malerische Bewegung usw. Jeder hat es in der Hand, aus seinem Körper etwas Ordentliches zu machen. In diesem Buch lernt er, wie er dies erreicht.

J. M. Collins

M. P. HELLER: *Die Musik als Geschenk der Natur.* Betrachtungen über das wahre Wesen von Dur und Moll sowie über die Naturgesetze ihrer Harmonik. Verlag: Richard Birnbach, Berlin.
Als der selige Mersenne die Obertöne entdeckte, hat er gewiß nicht ahnen können, welches Unheil er mit seiner Tat anrichtete. Seit Öttingen und der von Hugo Riemann so bezeichneten »spekulativen« Musiktheorie hat es ohne Unterlaß Spekulanten gegeben, die in Verkennung der Bedeutung des Obertonproblems die klassische Harmonielehre aus diesem akustischen Phänomen entwickeln wollten. Ein weiteres Glied solcher (seit Stumpf, Ellis und den Forschungen der modernen systematischen wie historischen Musikwissenschaft abwegigen) Tätigkeit ist das Buch von Heller. Hier wird zum — ich weiß nicht — wievielten Male das klare Ergebnis der Riemannschen Harmoniesystematik durch eine unverständliche Vorstellungswelt hindurchgeleitet und höchst unklar als »natürliche Harmonie-Begründungslehre«, als »die Grundlehre für die Musikwissenschaft überhaupt«, in schrankenloser Begeisterung für die »allgewaltige Natur« präsentiert. Stellt man die Frage nach dem Zweck des Buches, so schaltet eine unmittelbare pädagogische Bestimmung nach Art und Anlage des Stoffes aus. Für den Wissenschaftler kann es aber ebenfalls nicht gedacht sein, denn es steht nichts Neues darin (vgl. als ein Beispiel unter mehreren Joseph Achtélik »Der Naturklang als Wurzel aller Harmonien«, Leipzig 1922,

2 Bände). Ergo bleibt nur eine populäre Zielsetzung übrig, die einem möglicherweise vorhandenen Bedürfnis nach »naturphilosophischer« Grundlegung der klassischen Harmoniesystematik entspräche. Sollte das die Absicht des Autors sein, dann hätte man zu verlangen, daß dem Publikum nicht beliebige Ungeheuerlichkeiten vorgesetzt werden. Daß die Griechen im Sinne der Klassik latent harmonisch dachten (Hinweis auf Doppelaulos!), daß Luther für die Schöpfung des homophonen Stiles verantwortlich gemacht wird, daß Quintenparallelen, wie sie viele Natur- und Kulturvölker gebrauchen oder gebraucht haben, als »unnatürlich« gelten sollen, darf heute auch in einem populären Buch nicht mehr abgedruckt sein.

Edwin von der Nüll

BERTHOLD NENNSTIEL: *Arbeit am Volkslied.* Verlag: Chr. Friedrich Vieweg, Berlin-Lichterfelde.

Das aus pädagogischer Praxis geschöpfte Büchlein, das sich stark auf Mersmanns und z. T. auf Mosers Arbeiten stützt, zeichnet sich durch seine erfreulich lebendige Haltung aus. Nennstiel geht von der Forderung nach einer rein deskriptiven Volksliedbehandlung aus und lehnt die normierende Liedpflege von heute ab. Er sieht im Zurechtsingen des Volksliedes den Beweis seiner Lebendigkeit. Die Pflege und Anerkennung dieser Umgestaltungsfreiheit ist für ihn die wichtigste Möglichkeit, die Quellen des Volksliedes wieder springen zu machen. Von hier aus kann dann auch altes Liedgut wieder wahrhaft belebt werden, indem man die Fortpflanzungsfähigkeit des Liedes nicht durch Festhalten an »authentischen« Lesarten unterbindet, sondern alle gegenwartsfremden Wendungen durch das Volk abschleifen läßt. Diese Arbeit muß natürlich in erster Linie vom Pädagogen angekurbelt werden, der eine Art von ästhetischer Kontrollinstanz sein muß, deren Aufgaben man gerne etwas ausführlicher behandelt sähe. Aus diesen Forderungen können zweifellos der Volksliedbewegung ganz neue Impulse erwachsen. Vor allem erhält die Musikpädagogik manche dankenswerte Aufgabe zugewiesen. Bedauerlich ist nur die nicht immer geschickte Polemik gegen die Singkreise und die Fachwissenschaft, deren Eigenwerte dem Verfasser nicht aufgegangen zu sein scheinen. Gut ausgewählt sind die praktischen Beispiele, wie die Schrift überhaupt nur zu empfehlen ist. *Hans Albrecht*

HEINRICH SITTE: *Johann Sebastian Bach als Legende erzählt.* Verlag: Universitäts-Verlag, Innsbruck.

Sittes 1925 erstmalig erschienene »Bachlegende« erlebt nun ihre 2. Auflage. Anscheinend hat sie also bei Jung und Alt Anklang gefunden. Wem die kristallene Klarheit der Bachschen Tonsprache nicht »alles« sagt und wer darüber hinaus noch romantische Geheimnisse und alle möglichen rätselhaften Verwurzelungen mit mystischen Kräften unseres Kosmos in ihr finden möchte, der wird an der poetisch verträumten Legende, die der von Sitte erfundene »Wanderer« den kleinen Geschwistern von Sonnabend bis Montag erzählt, seine helle Freude haben. Er wird mit Entzücken wahrnehmen, wie auch das Jüngste, »Das Seelchen«, das »Überheiligtum« der h-moll-Messe und das »Perpetuum mobile« der großen a-moll-Klavierfuge spielend in sich aufnimmt. Es ist ein unendlich hohes Ziel, unserer aufwachsenden Jugend zwischen 12 und 16 Jahren das »Erlebnis« Bach zu übermitteln. Ob aber der Weg über diese blumige »Musikzerdeuterei« der richtige ist, darüber wird man verschiedener Meinung sein können. — Von unbestreitbar hohem Wert sind dagegen die Reproduktionen der drei italienischen Ideallandschaften von J. S. Bach, einem Enkel des großen Bach.

Friedrich Herzfeld

JAAP KOOL: *Das Saxophon.* Webers illustrierte Handbücher. Verlag: I. I. Weber, Leipzig.

Dies ist eines von der erfreulichen Gattung Bücher, die mehr halten, als sie versprechen. Man findet hier nicht nur eine ausführliche Beschreibung der Saxophone, eine Erläuterung ihres Baus, ihrer Klappenmechanik, ihrer Spieltechnik, Tonerzeugung, Klangfarben, Notation, Verwendungsmöglichkeit, — sondern noch manches andere, was anscheinend nur halb und halb, in Wirklichkeit aber ganz und gar dazu gehört, weil nämlich in diesem Buch alles in reizvoller Wechselwirkung steht; also etwa eine fesselnde Schilderung von Sax' seltsamem Lebensgang und seinem aufreibenden Kampf gegen eine Welt von Haß und Neid, bemerkenswerte Einzelheiten aus dem Entwicklungsgang der Blasinstrumente (mit Photographien aus dem Brüsseler Museum), eine gründliche und doch gut lesbare Einführung in die Akustik, und darüber hinaus noch eine Menge von anregenden Einfällen aller Art, Gedanken von er-

frischender Unvoreingenommenheit, auch einige Invektiven und Bosheiten, kurz: ein lebendiges Buch. *Willi Apel*

HERBERT BIEHLE: *Die Stimmkunst.* Erster Band: Geschichtliche Grundlagen. Verlag: Kistner & Siegel, Leipzig.

Mit dem Erscheinen des vorliegenden Werkes ist eine Lücke in der musikwissenschaftlichen Literatur ausgefüllt, die sich schon längst schmerzlich fühlbar gemacht hat. So groß die Literatur über Gesangskunst und Probleme der Gesangstechnik auch ist, so waren doch alle diese Werke mehr oder weniger Monographien: an einem Werk, das die Geschichte und Entwicklung der Gesangs- wie auch der Sprechkunst in großer, einheitlicher Zusammenfassung behandelte, fehlte es bisher. Und hier setzt nun das vorliegende Buch ein. Schon ein flüchtiger Blick in das Inhaltsverzeichnis des stattlichen Bandes gibt einen Begriff von der Reichhaltigkeit und dem Umfang der hier behandelten Materie. Der Verfasser gliedert seinen Stoff in sechs große Abschnitte, denen er ein Vorwort und eine Vorbemerkung über Tonhöhe und Stimmung voranschickt. In den sechs Abschnitten selbst behandelt er die Stimmkunst in der Antike, im Mittelalter, die Gesangskunst in Italien, Frankreich, Deutschland und die Sprechkunst. Wenn auch begreiflicherweise das Schwergewicht der Arbeit in den Kapiteln 3—5 (Gesangskunst in Italien, Frankreich und Deutschland) liegt, so bringt der Autor doch auch in den übrigen Abschnitten eine reiche Fülle hochinteressanten Materials. Gegenüber dem vielen Wertvollen, das uns der Autor auf Grund jahrelanger Studien und fleißigster Verarbeitung seiner Quellen bietet, kommen die eventuellen Desideranda kaum in Betracht. Für eine künftige Neuauflage seien immerhin einige derartige Punkte notiert. So wäre bei der Besprechung der Stimmkunst in der Antike oder im sechsten Kapitel (Sprechkunst) dem Kenner der Materie nicht unerwünscht gewesen, wenn der Autor wenigstens nur im Vorübergehen auch einige Worte der Besprechung des Kadenz- und Klauselwesens gewidmet hätte. Bekanntlich spielte dieses in der Sprechkunst des Altertums (ebenso wie übrigens auch in der des Mittelalters — vgl. die Lehre vom Kursus im Gregorianischen Choral!) eine überaus wichtige und grundlegende Rolle. Wenn uns z. B. in aus dem Altertume uns überkommenen anekdotischen Notizen von dem Redner C. Gracchus berichtet wird, daß er sich bei Ausarbeitung und Vortrag seiner Reden von Flötenmusik habe begleiten lassen, um besonders klangschöne, musikalische Tonfälle zu erzielen, und daß ein hinter ihm stehender Sklave zu diesem Zweck ihm mit einem »Tonarion«, einer Stimmpfeife, die Tonhöhe für den richtigen Einsatz seiner Stimme angeben mußte, oder wenn uns aus dem griechischen Altertum in Philostrat. vitae sophistarum von einem Sophisten berichtet wird, der »modulis tibiis atque lyra magis varios in sermonem induxit«, so geben uns diese aus der Fülle des Stoffes aufs Geratewohl herausgegriffenen wenigen Züge einen Begriff von der überwältigenden Bedeutung dieses künstlerischen Prinzips für die antike Sprech- und Stimmkunst. Die Werke von Ed. Norden, Th. Zielinski (»Das Ausleben des Clauselgesetzes in der römischen Kunstprosa«), Ernst Müller (»De numero Ciceroniano«), Georg Wuest (»De clausula rhetorica«), Jul. Wolff (»De clausulis Ciceronianis«) usw. bieten eine Fülle hier in Betracht kommenden Beweismaterials. Auch die mittelalterlich-gregorianische Kurslehre wäre für eine künftige Neuauflage einer eingehenden Berücksichtigung angelegentlich zu empfehlen, ebenso wie die zahlreichen wertvollen, von Robert Haas in seiner »Aufführungspraxis der Musik« gelieferten Winke bezüglich der frühmittelalterlichen Vortrags- und Aufführungspraxis, bei der Besprechung der Sprechkunst die genialen Sievers'schen Beobachtungen der »Klangkonstanten« und die Rutzsche Typenlehre u. dgl. Aber natürlich soll mit den hier im Vorstehenden ausgesprochenen Wünschen und Ratschlägen für eine künftige Neuauflage des Werkes an dem Werte der hier bereits vorliegenden wissenschaftlichen Leistung nicht im Mindesten gemäkelt werden. Im Gegenteil sei hier daher nochmals betont und wiederholt: wir haben hier ein echt wissenschaftliches Werk von großzügiger Auffassung, solidem Können und gediegenem Wissen, sicherer Beherrschung des gesamten Stoffes und seiner Literatur sowie von strenger Methodik und echt wissenschaftlicher Gründlichkeit und Akribie vor uns, von dem nur zu hoffen und dem zu wünschen ist, daß es die seinem Werte und seiner Bedeutung entsprechenden Verbreitung finden möge. Sowohl der Musikhistoriker als auch der Gesangs- und Sprechtechniker und der Phonetiker, der praktische Musiker, Sänger, Dirigent und Komponist wie auch der Musikkritiker und bloße Musikfreund, den es nach

der Erwerbung soliden Wissens auf dem Gebiet der Gesangs- und Sprechkunst verlangt, werden dieses Buch nicht auf ihrem Arbeitstisch vermissen dürfen. Und so sei es denn allen diesen Kreisen auf das Wärmste anempfohlen. *Robert Lach*

MUSIKALIEN

J. S. BACH: *Sonaten und Partiten für Violine Solo.* Neue Ausgabe von Carl Flesch. Verlag: C. F. Peters, Leipzig.

Carl Flesch, einer der führenden Meister seines Instruments, bringt eine neue Ausgabe der Bachschen Solosonaten, die in vieler Hinsicht den Charakter einer für lange Zeit endgültigen und vorbildlichen Arbeit trägt. Die beachtenswerteste Neuerung besteht darin, daß hier durchgängig das Original und die Ausdeutung zugleich auf zwei übereinanderliegenden Systemen zur Darstellung gebracht ist. So ist der Spieler geradezu gezwungen, in jedem Takt Originalfassung und Bearbeitung miteinander zu vergleichen — gewiß ein idealer Weg, um zu dem Reichtum dieser Werke an musikalischen und technischen Werten vorzudringen, übrigens auch das beste Mittel, gegen die naheliegende Gefahr der Verabsolutierung, die keine Bearbeitung, auch die beste nicht, verträgt.

Zur Übermittlung an den Spieler verwendet Flesch einige wenige, aber sorgfältig gewählte Nuancenbezeichnungen, die schon beim Anblick allein eine intensive Vorstellung der beabsichtigten Ausführung hervorrufen. Eine weitere Neuerung stellt die konsequente Durchführung einer violinistischen Schreibweise dar, wie sie der tatsächlichen Ausführung auf der Geige entspricht, während Bachs Schreibweise bekanntlich einen Kompromiß zwischen den beschränkten polyphonen Möglichkeiten des Instruments und den Forderungen eines reellen zwei- oder mehrstimmigen Satzes bedeutet. Vom Werk aus betrachtet, wird man gegen dies Verfahren nichts einwenden können, da das Original jederzeit vergleichbar zur Verfügung steht; vom geigerischen Standpunkt aus ist die Erleichterung, die es bietet, so groß, daß man es alles in allem nur begrüßen kann. *Willi Apel*

JOHANNES ENGELMANN: *Sonate für Violoncell allein,* op. 35, und *Phantasie, Passacaglia und Fuge für Orgel,* op. 34. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Die Sonate für Violoncell allein hat einen frischen Zug, der besonders den beiden letzten Sätzen, Thema mit Variationen und Rondo, zugute kommt. Formal bietet vor allem der 1. Satz breite Angriffsflächen. Die Thematik ist wenig prägnant, am besten ist in dieser Hinsicht noch das Rondo gelungen. Aber das Werk wird überall dem Instrument gerecht. Das Studium dürfte trotz der vorher gemachten Einwendungen den Cellisten empfohlen werden können.

Wenig Erfreuliches bietet dagegen das Opus 34 desselben Komponisten. Der erste Satz, Phantasie betitelt, ist ziemlich phantasielos. Seitenlang rücken sämtliche Stimmen die chromatische Tonleiter herauf und herunter, etwas anderes bekommen sie faktisch in dem ganzen Satz nicht zu tun. Das Hauptthema mit dem Pralltriller, sonst nicht direkt schlecht, wird nirgendwo etwa zur Verarbeitung benutzt. Wo es als Orgelpunkt im Pedal auftritt und im Sinne der Komposition »bedeutend« wirken könnte, verderben ihm die chromatisch auf- und absteigenden verminderten oder übermäßigen Akkorde das Konzept. An demselben Fehler — Mangel an wirklich selbständiger Führung kontrapunktierender Stimmen — krankt auch die Passacaglia. Wesentlich besser ist der dritte Satz, eine Fuge, geraten. Hier ist die Erfindung gut und die kontrapunktische Arbeit fließend und natürlich von der Hand gehend. *Hermann Wunsch*

F. K. GRIMM: *Suite für Violoncello und Klavier.* Verlag: Edition Schott, Mainz.

Vier kurze Stimmungsbilder alter Benennung — Novelette, Sarabande, Nocturne, Humoreske —, die sich in letztlich harmonischer Untermalung recht gut ausnehmen. Dankbare Piecen, die auf tiefere Fundierung keinen Anspruch machen, aber allerlei Reizvolles bieten, ohne die Ausführenden anzustrengen. Die mitreißende Humoreske mit ihrem bunten Farbenwechsel zweifellos ein effektvolles Draufgabestück. *H. Seling*

HANS KRIEG: *Fünf Lieder* op. 1. Verlag: Johann Zientner, Augsburg.

Dieses op. 1 gestattet kaum ein Urteil darüber, welchen Entwicklungsweg der Komponist wählen könnte. Denn fremde Einflüsse stehen hier noch unverarbeitet nebeneinander. Ein volksliedartiges Stück »An den Mond« ist etwas zu unbedeutend altmodisch ausgefallen. An anderen Stellen können intervallische Sprünge der Singstimme über einen nicht sehr ergiebigen melodischen Kern nur schwer hinwegtäuschen. In nicht ganz echt

anmutenden Impressionismus schneiden verschiedentlich bedenkliche Trivialitäten hinein. Strengste Selbstzucht könnte das immerhin beachtliche Vermögen in gefestigtere Bahnen lenken. *Carl Heinzen*

HEINRICH FINCK: *Acht Hymnen.* Herausgegeben von Rudolf Gerber. (Das Chorwerk Heft 9.) Verlag: Georg Kallmeyer, Wolfenbüttel.
Die von Friedrich Blume geleitete Sammlung »Das Chorwerk«, der wir bereits die Bekanntschaft mit manchem bedeutenden alten Chorwerk verdanken, bietet diesesmal Hymnen Heinrich Fincks, des großen deutschen Renaissancemusikers. Gerbers Ausgabe dieser wichtigen Neuerscheinung ist vorzüglich der heutigen Chorpraxis angepaßt.
Richard Petzoldt

HENDRIK ANDRIESSEN: *»Maria zart von edler Art«* für Mezzo-Sopran und Orgel. Verlag: G. Alsbach u. Co., Amsterdam.
Man weiß nicht recht: handelt es sich hier um ein Produkt, das auf Grund irgendwelcher archaisierender Bestrebungen so geworden ist, wie es ist, oder hat man es hier — und fast möchte ich dies annehmen — mit dem Erzeugnis glattester Talentlosigkeit zu tun. Andriessens Komposition ist ausschließlich auf den Dreiklang gestellt. Er macht »in schönen Klängen«. Das Ganze erweckt den Eindruck, als ob einer leidlich hübschen, wenn auch übertrieben weichlichen melodischen Linie nachträglich eine notdürftige Akkordbegleitung unterlegt wurde. Wobei ganz mechanisch unter den drei möglichen Dreiklängen, die man mit einem Ton verbinden kann (je nachdem der Ton Grundton, Terz oder Quinte in dem betreffenden Dreiklang ist) stets derjenige ausgesucht wurde, der gerade »am schönsten« klang. Manchmal sind auch alle drei Dreiklänge, die ein Ton unter sich duldet, unterlegt. Auf diese Weise erhält der Orgelpart den Charakter einer sinnlosen Folge innerlich unverbundener Akkorde. Das Stück ist ein Produkt, das nicht aus Phantasie, sondern aus Harmonielehrewissen geboren ist. Von einem Organismus ist nicht die Rede. *Kurt Westphal*

LOSE BLÄTTER *der Musikantengilde 196 bis 199.* Verlag: Kallmeyer, Wolfenbüttel.
Diese vier Bogen bilden Bestandteile des in solchen Lieferungen erscheinenden 5. und 6. Bandes von Jödes »Chorbuch«. In vorbildlicher Auswahl werden hier alte Chorsätze für drei oder vier gleiche Stimmen geboten. Die einzelnen Bogen sind inhaltlich zusammengefaßt (»Zuversicht«, »Vom Morgen bis Abend« usw.) und bieten Singgemeinschaften vorzügliches Material an Chorsätzen der Meister Palestrina, Lasso, le Maistre, Marenzio, Gumpelzhaimer, Schütz, Haßler, Schein u. a. Der zwischendurch im 199. Blatt stehende »Trinkspruch« von Carl Gerhardt fügt sich, 1930 komponiert, stilistisch ausgezeichnet seiner 300 Jahre alten Umgebung ein.
Richard Petzoldt

LUDWIG ROSELIUS: *Geistliche Gesänge* (nach Gedichten von Eichendorff), für eine tiefe Singstimme, Bratsche und Klavier, op. 11. Verlag: Ries & Erler, Berlin.
Ein feinbesaiteter Komponist mit ausgesprochen harmonischem Ausdrucksempfinden findet hier zu zwei auserwählten Gedichten Eichendorffs eine neuromantisch differenzierte Vertonung. Der »Einsiedler«, bereits von Max Reger für eine Singstimme und Orchester zu fünfstimmigem Chor vertont, kann trotzdem eine eigenwertige Existenzberechtigung behaupten für seine kleine Besetzung. Das Klavier bleibt Träger des musikalischen Gedankens von breitem Atem. Die reiche Harmonik bewegt sich durchaus in der Diatonik, von harmonischen Rückungen leicht verschleiert, in klarer Kontrapunktik glücklich gerundet. Die Behandlung der Singstimme läßt ebenfalls erkennen, daß das Primäre im harmonischen Gefüge eingespannt ist. Die Bratschenstimme schwingt noch freier aus und hat Doppelgriffstellen von Brahmsscher Plastik. Auch der andere Gesang, »Morgendämmerung«, bestätigt die Feinheiten, der rhythmische Fluß zieht etwas an mit freierer Ablösung der Taktarten und etwas lichterer Färbung, während im ersten Gesang die Mollwirkung wesentlich ist. Wir haben wahrlich keinen Überfluß an Gesängen geistlicher Vertiefung mit solch stark lyrischen Anklängen. Für Kirchenkonzerte allerdings sind diese Gesänge nicht gedacht. Dies zeigt schon die Behandlung des Klavierparts, der für die Orgel gar nicht in Betracht kommen kann.
Friedrich Baser

VITUS RATHSACH: *Die Meisterschule.* Doppelgriff- und Tonleiter-Studien für Violine bis in die höchsten Lagen. Verlag: Chr. Friedrich Vieweg, Berlin-Lichterfelde.
Im Vorwort dieser Veröffentlichung wird der Anspruch bekanntgegeben, nach dem zugrundeliegenden »System« eine »hervor-

ragende Technik« zu vermitteln. In sich begründete und folgerecht aufgebaute Systeme können das immer. Die Frage ist eben, ob und wie die psychisch und physisch jeweils verschieden bemessene Individualität des Schülers darauf reagiert, ein Gesichtspunkt, der naturgemäß nur an sich ergebenden Lehrerfahrungen durch Herauskristallisierung eines mittleren Annäherungswertes ermessen werden kann. — Rein theoretisch überzeugt der Lehrgang nach Anordnung der Übungen unbedingt von seiner Brauchbarkeit. Interessant wäre es, gelegentlich zu erfahren, wie der Verfasser die Bogentechnik behandelt, da die Funktionen des rechten Armes in diesem Bande nicht zur Geltung kommen. *Hans Kuznitzky*

ERNST CAHNBLEY: *Vortrags - Album.* 12 Transkriptionen, Neubearbeitungen und Originalkompositionen für Violoncello mit Klavierbegleitung in 2 Heften. Verlag Steingräber, Leipzig.

In den zwei Heften seines Vortrags-Albums bringt Cahnbley außer zwei eigenen Kompositionen Bearbeitungen von Stücken, die der Cellist gern in sein Repertoire aufnehmen wird. Neben bekannteren Sätzen aus Cellosonaten von Boccherini und Haydn enthält das Album dankbare Vortragsstücke, so eine wunderschöne »Aria« von Locatelli, eine Gavotte Martinis, eine Arie von Händel, ein Adagietto von Bizet usw. *Ernst Silberstein*

NEGRO SPIRITUALS *für Gesang und Klavier,* ausgewählt und bearbeitet von *Hugo Riesenfeld.* Verlag: Adolph Fürstner, Berlin.

Die Negro Spirituals haben eine fast geheimnisvolle Entwicklung hinter sich. Die Melodien der afrikanischen Urheimat wurden von den nach Amerika verkauften Negersklaven in ihre neuen Wohnstätten mitgenommen und erhielten dort neue Texte, die, auf die Leiden dieser menschlichen Arbeitstiere Bezug nehmend, in der Religion der Erlösung Trost suchen. Heute, da die Neger längst befreit sind und ihre Gesänge keinen aktuellen Wert mehr haben, erkennt man erst recht ihren musikalisch künstlerischen. Man muß sich nur davor hüten, die alten, tief empfundenen Weisen zu amerikanisieren, zu verjazzen, wie dies so oft geschah.

Der Bearbeiter Hugo Riesenfeld ist dieser Klippe mit aller Vorsicht ausgewichen, er bemüht sich um einfache, schlichte Volkstümlichkeit auch dann, wenn er, um die hochinteressanten, unter Tränen lachenden Melodien unserer Zeit und dem Konzertsaal näherzubringen, gelegentlich einmal unruhigere Akkordik oder reichere Stimmführung wagt. Es lobt den Takt und den Geschmack des Tondichters, daß er selbst vor den alten Melodien bescheiden zurücktritt, und sie nicht, wie so mancher, namentlich amerikanische Bearbeiter, mit Synkopen überladet und mit Dissonanzen schwer behängt, welche der Volkstümlichkeit der alten Gesänge Gewalt antun. So kommen die sorgfältig ausgewählten, in der edlen Melodik auf ihre Art gleichsam klassischen Liedweisen in der neuen Bearbeitung, die den Konzertsaal nicht zu scheuen braucht, vorteilhaft zur Geltung. *Erwin Felber*

ALFRED DOMANSKY: *Quintett für Flöte, Oboe, Horn, Klarinette und Fagott.* Verlag: C. F. Schmidt, Heilbronn.

Es ist eine Ungebührlichkeit, die bei dieser Gelegenheit einmal grundsätzlich festgenagelt werden soll, für Besprechungszwecke bestimmte Werke nur in Stimmen zur Verfügung zu stellen, besonders bei dem vorliegenden Format, das sinngemäßes Zusammenspiel schon rein äußerlich zur Unmöglichkeit macht. Da der Rezensent sich es leider versagen mußte, für Vorspielzwecke ein Bläserquintett zu verpflichten, lehnt er im Interesse des Komponisten ein verbindliches Urteil ab, da er fragmentarische Kenntnisnahme der einzelnen Stimmen voneinander getrennt nicht als ausreichend zur Abgabe eines solchen ansehen kann. Man erschwere uns doch unser verantwortungsvolles Amt nicht unnötig! Den Verlegern diene das Dichterwort »Gebt ihr ein Stück, so gebt es nicht in Stücken!« — *Unter Vorbehalt* scheint das Quintett eine harmlose, kaum stark inspirierte, aber von einem sattelfesten Musiker, als der der Verfasser bekannt ist, wohlklingend und dem Ausdrucksbereich der beteiligten Instrumente angemessen gesetzte Angelegenheit zu sein. *Hans Kuznitzky*

GEORG FRIEDRICH HÄNDEL: *Ouvertüre zum Oratorium »Herakles«,* für den praktischen Gebrauch bearbeitet von A. Schering. Verlag: C. F. Kahnt, Leipzig.

Von berufener Hand wird hier der praktischen Musikübung eine wirkungsvolle Komposition des deutschen Altmeisters zugänglich gemacht, dessen stärkere Berücksichtigung im Konzertsaal schon längst als ein dringendes Bedürfnis empfunden wird. Die Ouvertüre bildet in der Reihe der Scheringschen Neuausgaben wieder einen erfreulichen Zuwachs. *Roland Tenschert*

PETER CORNELIUS: *Ave Maria.* Lied für eine Singstimme mit Begleitung. (Nachgelassenes Werk.) Herausgegeben und revidiert von Max Hasse. Verlag: B. Schotts Söhne, Mainz.
Nach sieben Jahrzehnten des Verschollenseins danken wir dem klassischen Corneliusforscher und -künder die Herausgabe eines Werkes, das die geistige Haltung von Cornelius' kirchenmusikalischen Arbeiten der Berliner Frühzeit besonders klar widerspiegelt. Die bekannte Reinheit der Linienführung, die jeder Übersteigerung abholde schlichte Wahrhaftigkeit und zarte Innigkeit des Ausdrucks einen sich zu einem wundervoll atmenden Stück Musik, das sich in allen vorgeschlagenen Fassungen: (mit Klavier, Orgel, Harmonium, Streichquintett mit Harfe oder Orgel) schnell einbürgern wird. *Hans Kuznitzky*

JOHANN ADOLF HASSE: *Sonata per il cembalo,* herausgegeben von Richard Engländer. Verlag: Kistner & Siegel, Leipzig.
Ein Klavierwerk von Hasse, bequem und in zuverlässiger Neuausgabe, zur Hand zu haben, bedeutet für den Klavierspieler einen Gewinn, für die musikgeschichtliche Kenntnis einen Fortschritt. Alle drei Sätze stehen in F-dur, der mittlere ist von den raschen Ecksätzen nur graduell im Tempo verschieden: ein wohl dem Menuettzeitmaß nahestehendes liebenswürdiges Allegro. An der ganzen Sonate besticht eine sehr präzise Diktion und jene formale Klarheit, die — man darf vorläufig nur sagen vielleicht — zu den Merkmalen des galanten Stils gehört, der ja regelmäßige Perioden bevorzugt. Glänzendes Arpeggien- und Laufwerk, das aber niemals leer wirkt, sondern sich im Schlußsatz bis zu (schon vom Herausgeber hervorgehobenen) prachtvollen chromatischen Gängen steigert. R. Engländer hat sich im übrigen mit fast übertriebener Akribie um die Erschließung des Vortrags bemüht. Sehr löblich ist die strenge Unterscheidung von Urtext und Bearbeitung in jedem Falle, aber wenn ein Original davon so gut wie gar nichts enthält, braucht nicht jeder Zusatz umständlich als solcher gekennzeichnet zu werden, sondern es genügt eine genau orientierende Vorbemerkung. In der auf dem Echoprinzip beruhenden Dynamisierung kann man zuweilen anderer Meinung sein. Bestimmt wäre im letzten Satz das forte von Takt 14, wie korrespondierend auf der nächsten Seite Takt 19 je vier Achtel vorzurücken, an der zweiten Stelle auch das vorangehende piano einen Takt früher anzusetzen. Für die Wiederbelebung des Cembalospiels sind Veröffentlichungen wie die vorliegende von unschätzbarem Wert. *Peter Epstein*

OSCAR GEIER: *Suite für Viola solo,* op. 15 Nr. 1. Verlag: Carl Merseburger, Leipzig.
Ein Meister seines Instruments hat hiermit ein gediegenes Werk dafür geschaffen, das zum öffentlichen Vortrag freilich nur von Virtuosen benutzt werden kann und eine besonders ausgebildete Doppelgrifftechnik voraussetzt. Von den vier Sätzen dürften das Scherzo und Adagio am wirkungsvollsten sein. Manches harmonisch Eigenartige ist in dieser mitunter an den Stil der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts anknüpfenden Suite. *Wilhelm Altmann*

VIVALDI-BUSCH: *Suite* und GEMINIANI-BUSCH: *Siciliana,* für Violine und Piano. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.
Es handelt sich bei diesen zwei Bearbeitungen alter Musik um die Popularisierung einer Epoche, die gerade den Geigern unerschöpfliches Material von großem künstlerischen Wert bietet. Die Suite von Vivaldi ist eine Kostbarkeit. Beide Stücke sind leicht auszuführen und in der mustergültigen Bearbeitung von Adolf Busch vor allem den Studierenden aufs wärmste zu empfehlen. *Hermann Wunsch*

GEORG PHILIPP TELEMANN: *Sonata* a 4 per Flauto traverso, due Viole di Gamba et Cembalo (Christian Döbereiner). Verlag: B. Schotts Söhne, Mainz.
Telemann, von seinen Zeitgenossen überschätzt und nachher zu Unrecht ganz in Vergessenheit geraten, wird jetzt wieder öfters hervorgeholt und erweist sich als Komponist, unter dessen Werken sich noch viel Lebensfrisches findet. Dazu gehört auch die vorliegende Sonata mit ihrer gesunden Musizierfreude. Zwischen zwei anmutig bewegte Ecksätze ist ein kurzes, aber äußerst eindrucksvolles Andante in g-moll eingebettet, das in wirksamsten Kontrast zu seiner Umgebung tritt. Wer Liebe und Verständnis für alte Kammermusik mitbringt, wird gerne zu dem anziehenden Werkchen greifen, das hier in gut brauchbarer Neuausgabe gereicht wird. *Roland Tenschert*

PAUL JUON: *Legende für Klavier, Violine und Violoncell* op. 83, *Sonate für Klavier und Violine* op. 86. Verlag: Richard Birnbach, Berlin.

Juon ist einer der Meister, die immer darunter zu leiden haben, daß man ihr Schaffen von vornherein mit dem Attribut »in Brahmsscher Richtung« hinreichend bezeichnet zu haben glaubt. Unbedingt brahmsisch ist allerdings sein Klaviersatz, an dessen Notenbild man schon die nicht mehr zu überbietende Weitgriffigkeit und Verästelung der Stimmführung erkennt. Innerlich ist aber Juon durchaus ein »Eigener«. In den beiden soeben erschienenen Werken klingt es wie eine Erinnerung an seine Geburtsstadt Moskau, wenn sich aus dem Schreiten eines düsteren Choralmotivs erst mühselig der Glanz einer weitgeschwungenen Streichermelodie durchringt, und auch fernerhin liegt über dem Ganzen der Hauch einer herbstlichen Melancholie, bei der alle Ausbrüche von Kraft und Wildheit aus dem Unterton eines unüberwindlichen und eingeborenen Leides herauswachsen.

Friedrich Herzfeld

GERHARD MAASZ: *Musik (Nr. 1) für Kammerorchester.* Verlag: Ries & Erler, Berlin.

Die kammermusikalischen Formen beginnen sich zu typisieren, kaum daß sie sich vom klassischen Typ befreit haben. Wie viele andere schreibt Gerhard Maaß kurze Sätzchen mit aphoristischer Thematik, mit schwankender Rhythmik, teils linear, teils vertikal, hübsch durchsichtig, Musik von allenfalls unterhaltendem Reiz. Er ist dort am erträglichsten, wo er sich burlesker Eleganz nähert, im vorliegenden Werk im dritten Satz, den man früher Scherzo nannte und der glücklicherweise auch eins ist. Er bleibt wirkungslos, wo er sich (4. Satz) mit Pathetik mischen will. *Rudolf Bilke*

JOHANN CHRISTIAN BACH: *Sonate F-dur, op. 16, Nr. 6,* für Klavier zu vier Händen. Herausgegeben von Egon Neubauer. Verlag: Edition Bisping, Münster.

Es ist erstaunlich, daß trotz so vieler Neuausgaben dies frische und leichte zweisätzige Stück, das als eines der ältesten seiner Gattung zu gelten hat, nach rund 150 Jahren erst wieder der Allgemeinheit zugänglich gemacht wird. Freunde des vierhändigen Spiels, vor allem aber Unterrichtende und Schüler, werden sehr gerne danach greifen. Denn der »galante Stil« ist mit köstlicher Echtheit gewahrt; mitunter wird man gar schon an die heimliche Heiterkeit des »Figaro« gemahnt. Ganz besonders verdient die entzückende kontrapunktische Kleinarbeit in der Durchführung des ersten Satzes hervorgehoben zu werden. Der Text ist leider nicht frei von Versehen: So muß die Unterstimme zu Beginn des 5. Taktes auf Seite 10 C heißen. Seite 12, Zeile 1, ist im 4. Takt der rechten Hand die Oberstimme zu streichen, da die gleiche melodische Führung auch für den oberen Spieler notiert ist. Die sehr spärlichen Vortragsbezeichnungen des Originals sind nicht überall auf beide Parte übertragen. Weitere dynamische Ergänzungen als die vom Herausgeber mit übergroßer Zurückhaltung hinzugefügten (am besten wohl im Sinne der »Mannheimer«) seien für den praktischen Gebrauch dringend angeraten. Hierbei wird vor allem die Durchführung, in der nur ein vereinzeltes — originales — piano steht, mit weislich erwogener Kontrastierung zu bedenken sein. *Carl Heinzen*

GEORG GÖHLER: *Rückert-Lieder.* Verlag: C. A. Klemm, Leipzig.

Zwischen Rückerts Wort- und Göhlers Tonpoesie besteht formale und innerliche Gemeinschaft. Beim Dichter die »fast von selbst sprudelnde Reimquelle«, beim Komponisten die leicht, wie sich von selbst formende Tonsprache. Bei beiden eine stille Innerlichkeit, durch Versenkung in ein zartes Eigenleben gewonnen. Die neuen Lieder sind wunderfeine Gebilde und doch körperhaft genug, die Sinne des Hörers zu erregen. *Rudolf Bilke*

DITTERSDORF: *Konzert für Violine, G-dur,* Ausgabe mit Klavier. Verlag: Friedrich Hofmeister, Leipzig.

Der Geiger Hans Mlynarczyk und Ludwig Lürmann, die bereits in demselben Verlag zwei Violin-Sonaten und die höchst empfehlenswerte Bratschen-Sonate Dittersdorfs herausgegeben haben, machen uns nunmehr mit diesem Konzert bekannt, zu dessen drei Sätzen wohl der erstgenannte je eine erfreulicherweise keineswegs zu ausgedehnte Kadenz mitveröffentlicht. Auf jeden Fall ist die Bekanntschaft mit diesem Konzert lohnend, wenngleich es für den öffentlichen Vortrag doch wohl kaum noch geeignet ist. Ungemein frisch und lebendig wirkt freilich der Schlußsatz. In technischer Hinsicht ist manches aus dem ersten Satz zu lernen; für Schüler, die die Rodeschen Kaprizen schon bewältigt, möchte ich dieses Konzert empfehlen.

Wilhelm Altmann

✱ RUNDFUNK ✱

Der *Rundfunkkritiker* steht, soweit es sich um seriöse Musik handelt, fast immer schwer lösbaren Aufgaben gegenüber, da die beste künstlerische Leistung niemals funkgerecht ist, und die beste Mikrophonleistung nur mit Hilfe von nichtkünstlerischen Konzessionen erzielt werden kann. (Daher die Weigerung Artur Schnabels und so mancher anderer pekuniär unabhängiger Künstler, im Radio mitzuwirken.) Eine weitere Schwierigkeit besteht für viele Rundfunkreferenten darin, daß ihre Redaktionen ihnen keine Mittel zur Anschaffung und Unterhaltung hochwertiger Rundfunkgeräte zur Verfügung stellen. Sie sind also oft gar nicht in der Lage, ein sicheres Urteil abzugeben, weil das, was sie für Mängel der Darbietungen halten, vielleicht auf Mängel ihrer Apparate zurückzuführen ist.

*

Manche Musikkritiker glauben modern zu sein wenn sie ihre Berichte mit *sportlichen* Ausdrücken würzen. Da liest man z. B., daß Gieseking »diesmal nicht in Form«, oder »in großer Form« war, daß er im dritten Satz des Beethovenschen Es-dur-Konzertes »mächtig aufholte« und dergleichen. (Unbegreiflich, daß große Zeitungen so etwas drucken.) Etwas ganz Neues ist der *Musiksport* im Rundfunk. Wer sich dafür interessiert, der muß mehrere Empfangsgeräte besitzen, um gleichzeitig zwei oder drei Stationen abhören zu können. Einmal wurde zur selben Zeit in Prag und Budapest Liszts Klavierkonzert in A-dur aufgeführt. Es war gewissermaßen ein Vorgaberennen, denn der Ungar fing etwa anderthalb Minuten früher als der Tscheche an. Dieser konnte jedoch bald aufholen. Dann legte sich der Ungar kräftig vor, kam allerdings zeitweilig wieder ins Hintertreffen, aber im Endspurt siegte er doch überlegen. Heureka, Heureka! Ein Tipp, um das Interesse für das Doppelprogramm Berlin—Königswusterhausen zu beleben: Man spiele aus zwei Aufnahmeräumen das gleiche Werk. Klingelzeichen statt Startschuß. Dann gehts heidi los. Ein Beispiel: Beethovens Achte dauert $9 + 3\frac{1}{2} + 6 + 8\frac{1}{2} = 27$ Minuten; dazu dreimal je eine Minute Pause, macht genau 30 Minuten. Gewettet wird auf die richtige Gesamtzeit und auf richtige Teilzeiten. Es braucht sich also nicht immer um Schnelligkeitsrekorde zu handeln. Das wäre doch unkünstlerisch ...

*

Ungefähr müßte ein Programmleiter die *Aufführungsdauer* größerer Werke abschätzen können. Wie kommt es, daß man so oft eine Viertelstunde zu viel oder eine halbe Stunde zu wenig ansetzt, so daß Hörer und Kritiker nicht disponieren können? Die Eroika dauert mit drei Pausen von je zwei Minuten rund eine Stunde, die Neunte eine Viertelstunde länger, die Missa solemnis anderthalb Stunden. Das ist doch leicht zu behalten. Man lasse eine zuverlässige Tabelle anfertigen, die besonders bei Mozart genau beachtet werden müßte, damit die überhetzten Tempi endlich aufhören. (Auch halte man sich streng an die Mozartsche Orchesterbesetzung; also nicht 16, sondern 2 Violinen.)

*

Sehr aufschlußreich, aber nur für Musiker verständlich, war ein Gespräch *Arnold Schönbergs* mit einem Adepten und einem Zweifler am praktischen Werte seines Schaffens. Schönberg sagte u. a. (wörtlich): »Da jeder Ton Grundton sein kann, kann jeder Ton auch Nichtgrundton sein.« Gewiß. Aber so wenig es eine Musik aus lauter Grundtönen geben kann, ebensowenig ist eine Musik aus lauter Nichtgrundtönen möglich. Die absolute Freiheit aller Töne in vertikaler und horizontaler Hinsicht führt notwendig zu einer chaotischen, willkürlichen, regellosen Musik, die es möglich macht, den Künstler vom Dilettanten zu unterscheiden. Sehr hübsch war dann im weiteren Verlauf des Gesprächs das Eingeständnis Schönbergs, daß er fast immer beim ersten Anhören seiner Kompositionen entsetzt gewesen sei. (Wir ebenfalls; und nicht immer nur beim ersten Anhören.)

*

Der Rundfunk sollte versuchen, auch andere bekannte Künstler für solche »*Dreigespräche*« zu gewinnen. Es hat z. B. wenig Sinn und Zweck, Richard Strauß als Begleiter seiner Lieder zu engagieren. Aber es wäre wertvoll, einmal seine Stimme zu hören und seine Meinung über Richard Wagner, über eigene Werke, über die zeitgenössische Produktion usw. kennen zu lernen.

*

Vor einem Lustrum gab es einmal im Berliner Rundfunk einen schönen E. T. A. *Hoffmann*-Abend, mit Leopold Jeßner und Max von Schillings als Mitwirkenden. Man hörte u. a. Teile aus Hoffmanns Oper »Undine«. Eine spätere Veranstaltung machte dann mit einem Trio und einem Quintett des Dichter-Komponisten bekannt. Auch in diesem Jahre

wurde uns eine Hoffmann-Feier dargeboten. Deren musikalisches Kernstück bildete aber seltsamerweise eine Arie aus *Lortzings* »Undine«. Hielten die Veranstalter Hoffmann für den Librettisten Lortzings, oder hatte man die beiden Opern verwechselt?

*

Als Dozenten für vergleichende Musikwissenschaft hat der Berliner Intendant den sächsischen Humoristen und Kabarettisten *Hans Reimann* gewonnen. Das Thema des ersten Vortrags lautete: »Und doch nicht gestohlen.« Die Ausführungen des Vortragenden gipfelten in dem scharfsinnigen Satze: »Ein großer Meister stiehlt nie, auch wenn er stiehlt; und ein kleiner Komponist stiehlt immer, auch wenn er nicht stiehlt.« Man bedenke, daß das Parsifal-Vorspiel ebenso wie der Donauwellen-Walzer melodisch mit den drei Tönen des Durdreiklangs beginnt. Trotzdem haben Richard Wagner und Johann Strauß sich nicht gegenseitig bestohlen. (Welche Beruhigung! Wir hatten wahrhaftig allesamt geglaubt, daß ... nein, ich sags nicht.)

*

»*Amerika — Europa*, ein Funk-Potpourri«. Schon der Titel der Veranstaltung erweckte allerhand Befürchtungen. Europa wurde durch Bizet, Offenbach, Verdi und Wagner repräsentiert; merkwürdige Mischung. Die seriöse Musik Amerikas scheint den Veranstaltern nicht bekannt zu sein; es gab nur Foxtrotts und sonstige Jazzmusik zu hören. Wozu haben wir Nachschlagewerke, Musikbibliotheken und Musikalienhandlungen? Derartige Veranstaltungen sind beschämend und machen uns im Ausland lächerlich.

*

Von den »*Europäischen Konzerten*« war eins aus *Belgrad* recht interessant. Man hörte neue Werke von Grinsky, Hristic und Matacic, sehr farbig instrumentiert, rhythmisch äußerst lebendig und in der Melodik wie im Harmonischen von bestechender Eigenart. Leider war die Übertragung, wie fast immer bei diesen Konzerten, recht mäßig. Die Sympathie für die »europäischen« Konzerte scheint übrigens sehr gering zu sein, da sie in der Regel nur von wenigen Sendern übernommen werden.

*

Die *Opernquerschnitte* erfüllen ihren Zweck nur dann, wenn aus älteren, halb vergessenen Nummern-Opern die besten Musikstücke zusammengestellt und durch kurze Erläuterungen miteinander verbunden werden. Von neuen, wenig oder noch gar nicht bekannten Opern dagegen sollte man stets einen Akt vollständig aufführen. Gefällt er, so werden die Hörer gern das ganze Werk im Theater kennen lernen. Bietet man aber statt eines Aktes einen Querschnitt, so sagen sie sich: Wir kennen ja das Beste schon, können also auf den Theaterbesuch verzichten. Es werden hier in der Regel zwei psychologische Fehler zu gleicher Zeit gemacht: Bei einem bereits bekannten Werke vermag die Phantasie das unvollkommene Hörbild szenisch zu ergänzen, nicht jedoch bei einer Oper, die man auf der Bühne noch nicht gesehen hat. Zweitens können die aus einem Kuchen herausgeklaubten Rosinen niemals so gut schmecken wie ein Stück von eben diesem Kuchen, in dem vielleicht nur wenig Rosinen sind. Ein Potpourri aus einem Wagnerschen Musikdrama z. B. wird nie eine auch nur annähernd so starke Wirkung ausüben wie die Wiedergabe einer einzigen großen Szene. Die sogenannten »schönen Stellen« verlieren immer ihre Eindruckskraft, wenn man sie aus dem Zusammenhang löst und in einer »Phantasie« oder einem Querschnitt wie Radieschen oder Kohlrabi bündelt.

*

Leipzig bot einen Querschnitt durch *Richard Wagners* »*Liebesverbot*«. Für Musiker und Wagnerfreunde gewiß eine sehr willkommene Darbietung. Aber der Durchschnittshörer wird sich arg gelangweilt haben, denn es fehlte eine Einführung, niemand konnte erraten, worum es sich bei diesem Werk handelt; außerdem ist ja der Eigenwert der Musik sehr gering. Hinwiederum und anderseits störten bei der Puccini-Oper »Das Mädchen aus dem goldenen Westen« die vielen Unterbrechungen durch textliche Erläuterungen ganz empfindlich. Inhaltserzählungen müssen aktweise vor Beginn erfolgen, aber nicht zwischen den einzelnen Szenen. Ganz unerträglich wirkt das Hineinreden eines Ansagers innerhalb des szenischen Ablaufs, da es jede Illusionsmöglichkeit vernichtet. Es stört schlimmer als Husten, Bonbonlutschen und Türschlagen im Theater.

*

Vielleicht werden wir demnächst einen einstündigen Querschnitt durch Bruckners Sinfonien oder eine Musikreportage über die »schönsten Stellen« in Beethovens Klaviersonaten hören. Überschrift: *Angereihte Perlen.* Motto: Die Kunst dem Volke ...

Richard H. Stein

SCHUTZVERBAND UND AUFFÜHRUNGSGEBÜHR

Es ist an der Zeit, daß einmal diejenigen sich über das Thema »Schutzverband und Aufführungsgebühr« aussprechen, die das Musikleben der Städte zu betreuen haben, darüber hinaus aber auch alle diejenigen, die in der Öffentlichkeit moderne, d. h. noch nicht beitragsfreie Werke aufführen.
Ich bin der Ansicht, daß die Schutzgebühren zu hoch sind.
Nur *ein* Beispiel aus neuester Zeit: Vor wenigen Wochen brachte ich die Reformationskantate von Karl Hasse, ein Stück von noch nicht 25 Minuten Dauer, zur Aufführung. Dafür wurden vom Verband 120 Mark (Einhundertzwanzig M.) Aufführungsgebühr angesetzt. Wer die Nöte der Orchester- und Chorvereinigungen unserer kleineren und mittleren (vielleicht auch der großen) Städte kennt, muß zugeben, daß solche Summen nicht aufgebracht werden können. Die Folge davon ist, daß es künftighin unmöglich sein wird, neuere Werke überhaupt aufzuführen. Dies gilt namentlich für den Fall, daß ein Pauschalvertrag nicht abgeschlossen werden kann. Was tun? Die Kosten einer Aufführung sind ohnehin so groß, daß die Vereine kaum mehr lebensfähig sind, von der Entlohnung der Dirigenten schon gar nicht zu reden. Bleibt also nur übrig, in Zukunft die alten, bekannten und berühmten Werke, die zudem den besten Besuch aufweisen, zu bringen — der Not gehorchend! Wenn man sich jahrelang mit heißem Bemühen für die neue Musik eingesetzt hat, fällt es doppelt schwer, dies niederschreiben zu müssen. Die Kunst — und damit die Kultur — ist in großer Gefahr, falsche Maßnahmen vieler Städte (z. B. übermäßige Zuschüsse an Theater mit ihrer Operetten- und sonstigen Wirtschaft) erschweren zudem das Kunstleben, so daß wenigstens von seiten der Musiker, der Komponisten und ihrer Vertreter alles geschehen sollte, was möglich ist, um die Vereine lebensfähig zu erhalten und ihnen insbesondere die Pflege neuer Musik zu ermöglichen. Und da ist das Nächstliegende, die Aufführungsgebühren zu erniedrigen. Bei Durchsicht von Programmen beobachte ich seit einiger Zeit, daß die neuen (auch die »guten neuen«) Werke mehr und mehr zurückgehen. Wenn das nicht so weiter gehen soll, ziehe man bei den betreffenden Stellen die Konsequenzen. Pflicht aller Dirigenten ist es, nachdrücklichst auf die große Gefahr hinzuweisen. Wenn die beteiligten Stellen nicht miteinander, sondern gegeneinander arbeiten, geschieht es zum Schaden der Komponisten, zum Schaden der Kultur.

Fritz Hayn, Ulm a. d. Donau

WILHELM BOPP †

Der in hohem Ansehen stehende Musikreferent der »Neuen Badischen Landeszeitung« in Mannheim starb am 11. Juni im Alter von 68 Jahren, auf der Bühler Höhe, wo er zur Erholung weilte. Die Stadt Mannheim verliert in ihm einen ihrer führenden Köpfe auf dem Gebiet der Musik. Auch für die »Musik« hat er lange Jahre das Mannheimer Referat durchgeführt. Bopp war ein außerordentlicher Journalist, der immer auf dem Posten war, wenn es galt, sich für Großes einzusetzen oder Kleines zu bekämpfen. Er stritt für Johannes Brahms, für Richard Wagner, dessen Werke er als Korrepetitor in Bayreuth in ihrer authentischen Form kennen lernte, für Richard Strauß, als es noch gefährlich war, sich auf deren Seite zu schlagen. Er war einer der besten Kenner des Brahmsschen Werkes; die Brahmsgesellschaft hatte ihn denn auch beauftragt, die Kalbecksche Biographie zu revidieren, was er äußerer Umstände wegen nicht übernehmen konnte. Den Erscheinungen der neuen Musik stand er mit einer verständlichen Reserve gegenüber. Stets war er strebend bemüht, zu erkennen und zu achten, wo er nicht lieben konnte. Nicht minder groß war Bopps Tätigkeit als Pädagoge. Er war der Gründer der Mannheimer Hochschule für Musik. Auf Grund seiner Erfolge wurde er berufen, die Wiener Akademie auf- und auszubauen, eine Aufgabe, der er sich gleichfalls mit größtem Erfolg unterzog. In den Revolutionsjahren kehrte er in seine Vaterstadt Mannheim zurück, übernahm wiederum das Kritikeramt und war als Privatpädagoge tätig. Seit einigen Jahren war er Mitglied des Prüfungsausschusses für die staatliche Musiklehrerprüfung in Baden, und zwar für die Fächer Klavier und Musikpädagogik. Seine Schaffenskraft war bis zum Tode ungebrochen.

K. Laux

* NEUE SCHALLPLATTEN *

Odeon

Lotte Lehmanns wundervolles Organ beseelt den »Roten Sarafran« und hebt dieses Volkslied der Russen in die Regionen vornehmen Kunstgesangs. »Es waren zwei Königskinder« werden von der gleichen Künstlerin in ähnlich vollkommener Art durch unnachahmlichen Vortrag geadelt (O 4822). — *Richard Tauber* befruchtet mit dem »Im chambre séparée« aus Richard Heubergers »Opernball« das Operettengenre; seine Darstellung wird Entzücken wachrufen. So etwas macht ihm heute kaum einer nach. Das Willy Engel-Bergersche Lied »Manon« steht im Ausdruck, der guten Deklamation und dem schwungvollen Vortrag hinter dem vorigen Gesangsstück nur wenig zurück (O 4990). — Das Wiener Bohème-Orchester bietet mit den zwei Walzern »Ballgeflüster« von Erik Meyer-Helmund und dem »Liebestraum nach dem Ball« von A. Czibulka galante Musik, die auch verwöhnte Ohren wegen des zündenden Vortrags nicht verschmähen dürften (O 11459).

Ultraphon

Wieder musiziert Selmar Meyrowitz mit den Berliner Philharmonikern. »Aus alten Opern« heißt ein Potpourri, das einer bunten Kette schillernder Edelsteine gleicht (A 879). Eine Doppelplatte, die schnell allgemeine Beliebtheit erringen wird, ist A 889: Theo Mackeben bringt unter Mitwirkung von Mitgliedern der Philharmonischen Kapelle Paderewskis feines »Menuett« und Mendelssohns »Frühlingslied« zu geschmackvollster Wiedergabe. In die Gegend virtuoser Grazie gehören zwei originelle Kompositionen mit Jazz-Einschlag: P. Wendlings »Swingin' in a hammock« und G. Haentzschels »Florette«, auf zwei Flügeln brillant vorgetragen von Mackeben und Haentzschel (A 877). Frech-schmissig zeigt sich ein Orchestrola-Foxtrott von K. M. May und Fritz German, stimmungsvoll durch Xylophon-Aufhellung wirkt das »Weine nicht, Mütterlein« von Will Meisel. Beide Stücke mit Refraingesang (2534).

Grammophon

Isoldes Liebestod, von *Wilhelm Furtwängler* mit dem Berliner Philharmonischen Orchester vorgeführt, bedarf keiner Besprechung. Wie Leiter und seine Künstlerschar verwachsen sind zu einer unlösbaren Einheit, das wissen auch die, welche solch ideales Musizieren nur von der Platte her kennen. Eine in jeder Hinsicht kongeniale Leistung (95439). — *Alexander Brailowsky* zeichnet Schumanns »Traumeswirren« op. 12 Nr. 7 und Mendelssohns »Scherzo in e-moll« op. 16 Nr. 2 mit dem Silberstift nach: an poesievollem Ausdruck ist dieser Anschlagskünstler nicht zu überbieten (90173). — In Joh. Doebbers Bearbeitung werden die Rosenkavalier-Walzer auf der Doppelplatte 23972 von Ilja Livschakoffs Künstler-Orchester dargebracht. Richard Strauß würde an dem ebenso gefühlvollen wie rhythmisch scharf präzisierten Vortrag seine helle Freude haben, zumal das Geigensolo vollste Reinheit des Tons wahrt und sich jeder Versüßlichung enthält. — Als echter Podiumkünstler erweist sich wieder *Franz Völker*, der Frankfurt verläßt, um Wien zu erobern. Er wählte zwei Stücke aus Philipp zu Eulenburgs Rosenliedern: »Rankende Rose« und »Weiße und rote Rose«, die für seinen strahlenden Tenor wie geschaffen sind (23957).

Musica sacra

Der Kreis der bisher herangezogenen Chorvereinigungen erweitert sich; der Berliner Domchor unter Hugo Rüdel bietet Caldaras »Regina coeli« in plastischer Vollendung, der Berliner Michaelkirchenchor unter J. Kromolicki Mozarts »Ave verum« in nicht minder prachtvoller Wiedergabe (A 46). Max Regers »Mariä Wiegenlied« füllt Gertrud Baumanns zarter Sopran mit Innigkeit; die gleiche Sängerin gibt mit der Altistin Maria Peschken duettierend dem »Ich weiß ein hübsches Häuselein« von Jos. Haas trotz einiger Intonationsschwankungen eine reizende Prägung (A 30). In der »Braut von Nazareth« ist die Abgewogenheit des Zusammenklangs von Sopran mit dem von Walter Berten geleiteten Kammerorchester tadellos geglückt (A 27).

Adler-Electro

Louis van de Sande bringt seinen volltönenden Baßbariton zur Geltung, diesmal mit Gesangsquartett, in Eugen Rodominskys »Sag an du kleine Blume« und H. Kanitz' »Du holdes Heimatkind« — zwei wirklich gutklingende Aufnahmen (5735). Ein Desserthäppchen serviert für jedes Tangoherz Rotter-Jurmans »Spanischer Tango« und Erwin Bootz' »Ich bin so scharf«, animierend durch Rasse und Spritzigkeit (5743).

Felix Roeper

ECHO DER ZEITSCHRIFTEN

FRITZ STEGE: HUGO KAUN

Unter den deutschen Komponisten, die mit der ganzen Kraft ihrer künstlerischen Persönlichkeit im Heimatboden wurzeln, nimmt Hugo Kaun eine bevorzugte Stellung ein. Selten finden wir in der Musikgeschichte eine derart bewußte Betonung deutschen Wesens, eine derart bewußte Einstellung auf alle geheimen Regungen und Empfindungen der deutschen Volksseele wie gerade bei Hugo Kaun, der durch diese Eigenheiten der künstlerischen Persönlichkeit zum typischen Vertreter deutscher Heimatkunst, zum »Volkskomponisten« gestempelt wird. Von seinen ersten Schöpfungen abgesehen, fühlte sich Kaun im Verlauf eines achtundsechzigjährigen Lebens dazu berufen, bis zu seinen jüngsten künstlerischen Offenbarungen das Loblied der Heimat anzustimmen, unermüdlich die Schönheiten unseres Landes in Töne zu fassen. Es ist nicht weiter verwunderlich, wenn eine derart »unzeitgemäße« Gefühlsentblößung in der Gegenwart nicht das verdiente Echo findet, wenn Hugo Kaun hauptsächlich nur in den ihm innerlich verwachsenen Männerchorkreisen eine unveränderliche, gesicherte Basis gefunden hat. Es bedeutet nichts anderes als ein Kompliment für den Tonsetzer, wenn der Staat und namentlich seine Geburtsstadt Berlin mit Gleichgültigkeit an seinem Wirken vorübergegangen sind. Kein einziges der mit größtem Erfolg in der Provinz aufgeführten Bühnenwerke ist jemals in einem Berliner Opernhaus erklungen. Berlin erblickt in der Protektion ausländischer Schundwaren wichtigere Aufgaben als in der Pflege heimatlicher Werte. Berlin denkt nicht daran, dem verdienten Pädagogen (Lehrer von Heinrich Kaminski, Wilhelm Matthes, Manfred Gurlitt, Hans Maria Dombrowski und vielen anderen) diejenige Stellung einzuräumen, die seine musikerzieherische Bedeutung verdient hätte und die ihm eine die Schaffensfreude fördernde finanzielle Unabhängigkeit gesichert hätte — frei von den Sorgen des Alltags, die auch dem Lebensabend dieses Künstlers nicht erspart geblieben sind ...

Aus Zeitschrift für Musik, Februar 1931

WALTER EILERT: ARIADNE AUF NAXOS

Eines der wenigen seltsam schillernden, genial problematischen Werke der Opernliteratur, deren Zauber in einer interessanten Disharmonie beruht. Es ist eigentlich ein Kind des Zufalls. Und die Zufälligkeit seiner Entstehung drückt ihm auch den Stempel auf. Wenn Max Reinhardt nicht wäre, wer weiß, ob Ariadne das Licht der Bühne erblickt hätte. Reinhardt rettete seinerzeit durch sein Eingreifen in Dresden den »Rosenkavalier«. Es gab damals während der letzten Proben arge Verstimmungen, die in Unzulänglichkeiten der Wiedergabe ihren Grund hatten. Reinhardt kam von Berlin persönlich, und mit einem Male nahm alles ein anderes Gesicht an.
Hauptsächlich handelte es sich damals um die Marschallin des »Rosenkavalier«, eine Frau von stimmlicher Qualität, die aber belastet war mit der ganzen Schwere der hochdramatischen Sängerin. Der überladene Stil des Musikdramas verlangt große, machtvolle Stimmen, die aber fast immer von einer ebensolchen äußeren Erscheinung begleitet sind. Gewiß, Richard Strauß stand — wenigstens damals — auf dem Standpunkt, daß das Nebensache sei. Er ging lediglich vom rein Musikalischen aus. Auf einer Ariadneprobe sagte er, der Unfug des Spiels sei eine Erfindung der neueren Oper. Nun ist aber der »Rosenkavalier« wirklich ein leichtes, galantes Spiel, das an die Gewandtheit der Sänger hohe Anforderungen stellt. Die elegante Leichtigkeit des Spiels und die Größe der musikalischen Mittel ergaben eine Disharmonie, an der alles scheitern kann und ohne Reinhardt auch gescheitert wäre. Es ist eben fraglich, ob die eleganten Rokoko-Kavaliere ungestraft die gleiche musikalische Sprache reden dürfen wie die Götter und Helden Wagners.
Als Richard Strauß und Hugo von Hofmannsthal sich entschlossen, Reinhardt zum Dank für sein Eingreifen eine Bearbeitung des Molièreschen »Bourgeois gentilhomme« für seine Kammerspiele zu liefern, da mag in beiden eine Ahnung der Problematik und der Krise des Musikdramas gedämmert haben. Die Unlogik der Oper überhaupt ging ihnen auf. Die Oper gehört — um einmal den Philosophen Platon zu bemühen — ihrem ganzen Wesen nach ins Reich der Ideen. Wenn sie sich stofflich der Welt der Erscheinungen bemächtigen will, so ergibt sich eine Diskrepanz, die so groß ist wie immer die Kluft zwischen Idee und Erscheinung. Zwei Welten können nicht zu einer werden. Es wäre natürlich völlig abwegig, hieraus die Unmöglichkeit der Oper folgern zu wollen. Gerade dadurch wird das musikalische Drama zum höchsten Symbol

des Lebens und seiner metaphysischen Unzulänglichkeit schlechthin. Etwas, das die Griechen sehr wohl wußten.

Es ist ganz klar, daß es für zwei so große Artisten wie Strauß und Hofmannsthal ein bestechender Gedanke war, diese tiefe Problematik des musikalischen Dramas selbst einmal zur Idee einer Oper zu machen. Wenn man in der »Ariadne« die Geburt der modernen kammermusikalischen Oper von heute sehen will, so ist das nicht richtig. Richard Strauß hat sich in diesem Werk nicht selbst überwunden, es ist nur ein genialer Ausfluß des L'art-pour-l'art-Prinzips, eine ästhetisierende, artistische Gedanken- und Formspielerei. Was anderseits aber wieder nicht hindert, daß dieses Werk anregend wirkte und einer jüngeren Generation grundsätzliche Wege wies, die eigentlich gar nicht direkt in seiner Absicht lagen. Daß Richard Strauß die Wendung der Entwicklung vom großen Musikdrama zur Kammeroper, von der Psychologie zum Formalen, nicht erkannt hatte, beweist er selbst durch sein späteres Schaffen. Er blieb der Romantik und sich selbst treu....

Aus dem »Scheinwerfer« IV/15

HERMANN ERPF: WER WIRD MUSIKER?

(Erfahrungen aus der Arbeit der Orchesterklassen an den Folkwangschulen in Essen)

... Interessant ist das Verhalten der Jüngsten gegenüber der modernen Musik. Es fehlt jene ablehnende Haltung gegen die Romantik und jene enthusiastische Zustimmung zu allem neueren, das die heute Zwanzig- bis Dreißigjährigen kennzeichnete (ich habe den Verdacht, daß die Motive dieses Verhaltens mehr intellektueller als musikalischer Natur waren). Das Verhalten ist mehr passiv, rezeptiv, abwartend. Die Musik der Romantik ist bis in ihre Ausläufer im 20. Jahrhundert historisch geworden, reizt nicht mehr zum Widerspruch, sondern wird als Objekt, als musiziertechnische Aufgabe hingenommen, wie jede andere Musik. Dies schließt nicht aus, daß stark ich-betonte, problembelastete, literarisch motivierte Musik einem stillen Lächeln verfällt. Doch erwacht die Teilnahme sofort, wo spieltechnische und formale Gestaltungsprobleme auftreten. Die große Sinfonie wird mehr von dieser Seite aus gesehen, als von der Seite der Idee. Kammermusik, Kammerorchester und alle Arten des Zusammenspiels werden eifrig und über das Maß der Schulnotwendigkeiten hinaus gepflegt, vielfach in von den Schülern selbst zusammengestellten Gruppen. Tanzmusik, alte und neue, einschließlich Jazz, wird gerne gespielt, ohne spezifische Bevorzugungen. Die moderne Musik wird niemals nach ihrer klanglichen Seite hin beanstandet, oder als unzugänglich empfunden. Der jüngeren Generation ist alles schon zum Alltäglichen und Selbstverständlichen geworden, was vor kurzem noch Eroberung war; es interessiert, aber es erregt nicht.

Kompositionsbegabung äußert sich in Improvisationsbedürfnis am Klavier, dann meist bestimmt von Eindrücken rhythmisch prägnanter Tanzmusik. Es gibt aber auch unter den Jüngsten einige, die ohne Anleitung und unmittelbares Vorbild längere Aufzeichnungen zu Papier bringen und manchmal mit ausgeschriebenen Stimmen von Kameraden spielen lassen. Fast immer handelt es sich um Nachahmung selbst gespielter Stücke, manchmal in klassischer Sonatenhaltung, manchmal »modern«-kammermusikalisch in Anlehnung an Bachsche Instrumentalmusik. Komponieren ist dabei Nebensache und wird nicht als Hauptberufsmöglichkeit gedacht. Es gibt aber auch den romantisch-intellektuellen Typus, der ehrgeizig Komponieren als Haupttätigkeit erträumt, wenngleich dieser unter den Zwanzig- bis Dreißigjährigen entschieden häufiger ist.

Musizierfreudigkeit mit spieltechnischem Interesse, vorurteilslose Aufgeschlossenheit, Zurückhaltung der eigenen Stellungnahme sind diejenigen Eigenschaften, die mir an den besten der Zwanzigjährigen bemerkenswert erscheinen.

Aus dem »Anbruch« XIII/2, 3

ERNST MANNHEIMER: GRUNDLAGEN UND WESEN DER NEUEN MUSIK

... Das Verstandesmäßige und bewußt Absichtsvolle dieses neuen Stils hat wiederholt seine verstandesmäßige Begründung erfahren. Vor allem durch die Behauptung, daß Melodik und Akkordik erschöpft seien, daß alle Möglichkeiten neuer Kombinationen durch das bereits vorliegende musikalische Werk verwirklicht worden sind. Fragen wir: Ist wirklich aus *diesem* Grund der Zwang zu neuer Musik gegeben? Ist es wahr, daß sich Akkorde verbrauchen? Gewiß; sie verbrauchen sich, wo sie nicht zwingend eingeführt erscheinen; sie verbrauchen sich ganz ebenso,

wie sich unter den gleichen Voraussetzungen Reime, ja selbst Farben in ihrer Wirkung verbrauchen. So hat ja auch die neue Lyrik den »exotischen« (fremdwortlichen) Reim eingeführt, um neues Reimmaterial zu gewinnen, die Malerei trat als Expressionismus ins helle Sonnenlicht, und auch die Musik hat ja weitgehend die alterierten Akkorde verwertet, um neue Klangwirkungen zu erzielen. Dennoch täuscht dieser Aspekt. Denn daß sich Akkorde abnützen, hat seine Ursache darin, daß Dissonanzen (stets minder lebensfähige Gebilde als Konsonanzen!), je ungewöhnlicher sie sind, auch desto rascher wirkungslos werden, die möglichen Dissonanzen aber die möglichen Konsonanzen an Zahl um ein Vielfaches überragen; und gerade die Konsonanz ist es ja, die aus dem spezifisch neuen Zeitstil verbannt sein soll, da diese bei unserm heutigen Musikempfinden überall, wo sie erscheint, tonale Einstellung unmittelbar veranlaßt.

Sollte eine so grundlegende musikalische Erlebnisumbildung überhaupt möglich sein, die diese Spontaneinstellung auszuschalten vermöchte, dann wäre es wohl auch im Sinne dieses neuen Stiles denkbar, sich mancher Mittel zu bedienen, deren sich auch die Homophonie bedient hat. Den Weg, den dieser traditionslose Stil genommen hat, nahm er darum, um die tonale Reaktion beim Hören definitiv auszuschalten. So hebt er nicht allein die Konsonanz auf, sondern auch die zentrale Tonbeziehung, überhaupt alles, was im tonalen Stil als eigentliches musikalisches Erlebnis hervortrat. Im tonalen System sind a priori alle Töne gleichwertig, insofern jeder als Grundton gewählt werden kann. Ist diese Wahl aber einmal getroffen und eine bestimmte Tonart mit diesem Grundton fixiert, dann sind die Töne keineswegs mehr gleichwertig. Sie »gravitieren« vielmehr um ihren zentralen Ton.

Die Antitonalen nun haben ein System »erfunden«, in dem diese Wirkung beseitigt erscheint, wodurch jeder Ton auch im Verlauf des Tonwerks stets gleichwertig neben allen andern Tönen bestehen bleibt. Daraus aber ergibt sich der ungewöhnliche Gang der Melodie, die verminderte und übermäßige Intervallschritte bevorzugt, eigentlich schon von selber. Entschieden hervortretende Bässe bleiben ebenfalls ausgeschlossen, nur damit keine bestimmte harmonische Beziehung hierdurch festgelegt werde....

Aus »Das Orchester« VIII/9

FERDINAND PFOHL: DIE MUSIKARCHÄOLOGIE UND GEORG PHILIPP TELEMANN

Man begreift das Bestreben der Musikgeschichtler, Telemann der Gegenwart als musikalischen Freudenspender zuzuführen, und die Griffe in das fast unübersehbare Werk dieses in seiner Fruchtbarkeit einmaligen, kaum zweimaligen Musikers scheinen sich zu lohnen: Kaum übersehbar, noch weniger Bildungsgut, dessen sich in seinem ganzen Umfang der einzelne, sei er Fachmusiker oder Musikfreund, bemächtigen könnte. Wer wäre imstande, sich durch die 600 Ouvertüren, 40 Opern, 35 Oratorien, durch die 33 Hamburger Kapitäns-Musiken (das waren Oratorien mit Instrumentalsätzen), die 44 Passionen, durch die 12 Jahrgänge von Kantaten und Motetten, die 200 Orchester-Suiten, durch die Sonaten und Tänze, die Trauer- und Hochzeitsmusiken, die Tafelmusiken hindurchzuarbeiten, diese beispiellose Produktion in ihren Einzelnwerken zu beherrschen? Aus ihrer Uferlosigkeit erklärt sich der gegen Telemann erhobene Vorwurf der Vielschreiberei, der freilich an der geistreich-lebendigen Musikernatur und der glänzenden Begabung Telemanns abprallen muß. Seine besten Stücke haben ihm einst, wie Hans Joachim Moser (in seiner Deutschen Musikgeschichte, Band I, S. 244) bemerkt, eine ähnlich überragende Stellung »wie heute etwa dem artverwandten Richard Strauß« verschafft.

In hohem Alter schrieb Telemann seine bedeutendsten Werke; widmete seine Zeit der Pflege von Hyazinthen und Anemonen; teilte sie zwischen die verblüffende Schnelligkeit, mit der sein Fa-Presto-Genie schon wieder eine neue Musik einer soeben fertiggestellten nachjagte, und den Briefwechsel mit Zeitgenossen; in ihrer schalkhaften Anmut und ihrem Esprit rufen diese Briefe die Erinnerung an Wielands heitere Grazie wach. Daß Telemann nicht wenige seiner Werke selbst in Zinnplatten stach, daß er die durch Feuer zerstörte Orgel der Michaeliskirche auf eigene Kosten wieder herstellen ließ, zeigt den erstaunlichen Künstler sowohl in der Munterkeit seines Alters wie in der Noblesse seiner Persönlichkeit...

Aus den Hamburger Nachrichten vom 8. V. 31

RUDOLF VON LABAN: CHOREOGRAPHIE UND THEATER

Nach einer Zeit überschwenglicher Tanzbegeisterung ist man jetzt in eine ruhigere

Entwicklung eingetreten, in der eine Vertiefung der Tanzkunst von einem kleineren, aber ernst arbeitenden Kreise vorbereitet wird. Jedes wirkliche Kunstwerk muß das Produkt ernster Arbeit sein. So auch das Tanzwerk. Das Improvisieren, das Tanzen aus einer momentanen Eingebung heraus, kann nie »Kunst« im Sinne des dauernden Wertes sein. Lange Zeiten hindurch war der Tänzer darauf angewiesen, seine Improvisation nach eigenem Geschmack, so gut es eben ging, durchzuarbeiten, aber er konnte seiner Arbeit nie objektiv gegenüberstehen, weil er seinen Tanz nur selbst tanzen oder im besten Falle einem anderen einstudieren konnte.

Die Entwicklung der choreographischen Forschung, die schon vor Jahrhunderten eingesetzt hat, bedeutet in dieser Hinsicht eine erste große Wandlung. An Hand einer Harmonielehre der Körperbewegung war es plötzlich möglich, objektiven Maßstab an das eigene Werk zu legen. Durch die exakte Niederschrift der Bewegungen in Tanzschrift ist ein weiterer Schritt getan. Jeder Tänzer wird bald soweit sein, daß er seine Tänze aufschreibt. Er wird sich selbst über seine Schöpfung klar werden und zu dem Inhalt und der Form seines Tanzes kritisch Stellung nehmen.

Der nächste Schritt wird mit der Veröffentlichung von Tanzwerken getan. Der ausführende Tänzer ist dann nicht mehr darauf angewiesen, jeden Tanz selbst zu schaffen. Er kann Tänze verschiedenster Meister tanzen, kann diese objektiven Werte subjektiv interpretieren. Die Wirkung dieser Vorgänge für die Entwicklung der Tanzkunst läßt sich kaum ermessen, sie läßt sich nur im Vergleich mit der Wirkung, die die Erfindung der Notenschrift für die Musik hatte, erahnen.

Nur in den seltensten Fällen wird ein Musiker ausschließlich seine eigenen Kompositionen in Konzerten spielen. Wir beanspruchen, daß wir im Konzert »gute Musik« vielseitig interpretiert hören. So wird es auch eines Tages mit den Tanzdarbietungen sein. Es wird nur einige auserlesene Begabungen geben, die, gleichzeitig produktiv und reproduktiv, selbst ihre eigenen Kompositionen tanzen können. Im allgemeinen werden aber die Tanzkünstler in Tanzschöpfer und ausführende Tänzer geteilt sein. Der Schrifttanz, d. h. der sorgfältig durchkomponierte und aufgeschriebene Tanz, wird allein Anspruch auf künstlerische Wertung haben.

Aus Blätter der Staatsoper, Berlin XI/20

RUDOLF SCHULZ-DORNBURG: INTERPRETIEREN!

... Die Fülle von Vorarbeit bis zur Wiedergabe eines Werkes und noch mehr bei der Aufstellung eines großzügigen Programms für eine große Gemeinde wird immer stärker von *mehreren* gleichen Sinns und gleichen Könnens geleistet werden müssen. Ich möchte sie in die *Vorbereiter* und in den *Zusammenraffer*, den Führer, einteilen. Das würde heißen, daß endlich einmal die ebenso Aktiven hinter den Kulissen, die Musikwissenschaftler, die Erzieher, die Fach-Handwerker innerhalb der Bauhütte gleich berechtigt mit-, nicht nebenher arbeiten, in praktisch durchgeführten Schichtungen — ähnlich wie die Dramaturgen im Schauspiel mit den Regisseuren arbeiten sollten, und wie wir z. B. vor Jahren einmal in Hamburg einen Zyklus »mittelalterliche und zeitgenössische Musik in Gegenüberstellung« tatsächlich so durchgeführt haben.

Wir wollen noch treuer sein aus Ehrfurcht, und wir erstreben mit der Wiedergabe des Kunstwerks mehr als persönlichen Sondererfolg, wir wollen mit Nietzsches Worten von uns sagen: man könnte uns nicht mehr Unrecht tun, als wenn man annähme, es sei uns um die Kunst allein zu tun.

Wenn aber die Herrschaften von der heiligen Tradition spotten, dieser Drang nach solcher Objektivität in der Reproduktion sei immer vorhanden gewesen, dann opponieren wir! Zwei Erlebnisse seien dazu erzählt — weitere stehen zur Verfügung. Der prominente Dirigent: „Schon bei Bach komme ich von einer gewissen historischen Einstellung nicht los, diese ewigen Textwiederholungen »blute nur, blute nur, du armes Herz, du armes Herz« ..." Gespräch dreier Musikanten-Generalfeldmarschälle, als bei einem Musikfest (!) in Regers 100. Psalm die Doppelfuge gestrichen war: 3. »Warum haben Sie denn die Fuge gestrichen?« 1. »Na, war es so nicht lang genug?« 2. »Was, ist da auch noch 'ne Fuge drin?«

Aus dem »Auftakt« XI/4

NEUE OPERN

Shakespeares Lustspiel »Der Widerspenstigen Zähmung« ist von *Albert Coates* vertont worden.

Eugen Goossens hat nach einem Textbuch von Arnold Bennett eine Oper vollendet, die unter dem Titel »*Don Juan*« in London uraufgeführt werden wird.

Robert Heger hat eine Oper »*Der Bettler Namenlos*« vollendet, deren Uraufführung in *München* stattfindet. Das Libretto stammt ebenfalls vom Komponisten.

Eine neue dreiaktige Oper »*Klaudine von Villa Bella*« von *Alfred Irmler* wurde vom Deutschen Nationaltheater Weimar zur Uraufführung angenommen.

Otto Klemperer hat seine erste Oper »*Das Ziel*« vollendet. Das Werk wird in Hamburg zur Uraufführung gelangen.

Das Hamburger Stadttheater hat sich auch die Uraufführung der Oper »*Krieg über Sonja*«, Musik von *Horst Platen*, Text von Peter Franz Stubmann, gesichert.

Franz Schrekers neue Oper führt den Titel »*Sence, der berühmte Schmied.*«

Felix Weingartner hat seine neue Oper »*Der Apostat*« fertiggestellt.

*

Franz Werfel hat die Neubearbeitung von *Verdis* »*Don Carlos*« beendet. Die Uraufführung dieses Werkes wird an der Wiener Oper stattfinden.

Nach Richard Strauß hat jetzt auch *Wolf-Ferrari* im Auftrage der Bayerischen Staatstheater Mozarts »*Idomeneo*« neu bearbeitet. Die Texteinrichtung von Ernst Leopold *Stahl* fußt auf der ersten Münchner Übersetzung von Lenz (1845).

OPERNSPIELPLAN

BAYREUTH: *Toscanini* ist die Ausreise aus Italien freigegeben worden; er wird programmgemäß sämtliche Tannhäuser- und Parsifal-Aufführungen dirigieren. Die Leitung von Tristan und Isolde übernimmt Furtwängler.

BRÜNN: Rimskij-Korssakoffs Oper »*Der goldene Hahn*« wird am Tschechischen Nationaltheater zur Erstaufführung kommen.

BUENOS AIRES: Die Aufführung der »*Meistersinger*« unter *Otto Klemperer* zur Eröffnung der diesjährigen Spielzeit im Theatro Colon war ein sehr großer Erfolg.

DRESDEN: Im Opernhaus wurde kürzlich *Siegfried Wagners* »*Bärenhäuter*« in Neuaufführung dargeboten.

DUISBURG-BOCHUM: Die Städtischen Bühnen werden als erste Novität in der neuen Spielzeit die Oper »*Der Fächer*« von *Ernst Toch* zur Erstaufführung bringen.

KARLSRUHE: »*Don Juan*«, das pantomimische Ballett von *Gluck*, erlebte in der Neubearbeitung *Anton Rudolphs* im Landestheater unter Krips' Leitung einen vollen Erfolg.

LONDON: Neben Bruno Walter war innerhalb der deutschen Opernsaison wie alljährlich *Robert Heger* (Wien) als Dirigent deutscher Opern tätig. Er leitete Wagners Ring, Lohengrin, Tristan und Strauß' Rosenkavalier.

LÜBECK: Innerhalb der Feierlichkeiten des »Ostseejahres 1931« wurde im Stadttheater eine Festaufführung des »Rosenkavalier« mit ersten deutschen Gesangskräften geboten.

MANNHEIM: Die *Mozartwoche* im Nationaltheater brachte neben dem »Idomeneo« (in Straußens Bearbeitung) die Zauberflöte, Figaro, Cosi fan tutte und die Entführung. Musikalische Leitung: Jos. Rosenstock und Ernst Cremer. Erlesene Sänger standen auf der Bühne. Daneben fanden Serenaden- und Kammermusik-Abende statt.

Hindemiths »Neues vom Tage« war eine der letzten erfolggekrönten Aufführungen des Nationaltheaters.

PARIS: Im Verlauf der Deutschen Wagner-Festspiele in der Großen Oper unter Leitung *Leo Blechs*, der zum erstenmal in Paris dirigierte, wurde »Tristan« und »Götterdämmerung« je zweimal aufgeführt. Auf der Bühne standen Lauritz Melchior, Jvar Andrésen, Herbert Janssen, Frida Leider, Käte Heidersbach, Maria Olschewska. Der Erfolg war ein stürmischer.

NEUE WERKE FÜR DEN KONZERTSAAL UND DEN RUNDFUNK

Der Berliner Komponist *Fritz Behrend* schrieb im Auftrag der Stadt Rothenburg ein Klavierwerk »*Rothenburg ob der Tauber*«, das Pfingsten seine Uraufführung erlebte.

Rudolf Eisenmanns Vier Choralvorspiele und seine *Bußtagsmotette* op. 22 wurden unter Leitung Dietrich Amendes in Regensburg zur Uraufführung gebracht.

Jerzy Fitzelbergs Violinkonzert wurde, nach

der zweimaligen Wiedergabe in Warschau, für das Pyrmonter Musikfest angenommen. Spätere Aufführungen in Königsberg, Breslau, Berlin, Stuttgart.

Drei neue a cappella-Chöre von *Hans Gál* wurden durch den Dessoff-Chor in *New York* zur Uraufführung gebracht.

Gottfried Benn hat unter dem Titel »*Das Unaufhörliche*« einen Oratorium-Text verfaßt, der Schicksale der Menschen unserer Zeit und das Auf und Ab des täglichen Lebens behandelt. Die Musik komponierte *Paul Hindemith.* Das Oratorium wird von dem Philharmonischen Chor in Berlin zur Uraufführung gelangen. Am gleichen Tage wird die Uraufführung auch in New York stattfinden.

Die Uraufführung des neuen Volksoratoriums »*Die heilige Elisabeth*« von *Joseph Haas* wird in Kassel stattfinden. Weitere Aufführungen sind für München, Berlin, Mannheim, Frankfurt a. M. angemeldet.

Alfred Huths »*Pfingstkreis*« für gemischten Chor, Tenor-Solo, Orgel und einen Liturgen brachte Joh. Röder in Flensburg zur *Uraufführung.*

Hugo Kaun hat seinen Zyklus von a cappella-Gesängen dem Westdeutschen Kammerchor zur Uraufführung überlassen.

Innerhalb der *Homburger Festwoche* fand die Uraufführung einer Dramatisierung des *Reineke Fuchs* von Heinrich Anton statt. Das Spiel schließt sich eng an Heinrich von Alkmars Tierlegende an, die auch dem Goetheschen Epos zugrunde liegt. *Ernst Krenek* hat die Musik dazu geschrieben.

H. Lemachers »*Erwünschte Frühlingstage*« erfuhren unter Leitung von Otto Laugs zur Feier des zehnjährigen Bestehens des Westdeutschen Kammerchors ihre Uraufführung.

Die Bozener Orchestervereinigung verhalf einer viersätzigen *Sinfonietta* von *Eduard Lucerna* zur erfolgreichen Uraufführung. Dirigent war Mario Mascagni.

Sigfrid Walther Müllers Concerto grosso für Klavier und Orchester, op. 23, erlebte seine Uraufführung in einem Sinfoniekonzert der »Mirag«, Leipzig, unter Leitung von Günther Ramin.

Paul Amadeus Pisks »Gesang vom Rundfunk«, vom Südwestdeutschen Rundfunk uraufgeführt, ist von verschiedenen Sendern zur Wiedergabe angenommen worden.

Das »*Vorspiel zur Oresteia*« von *Miroslaw Ponc*, eine Viertelton-Sinfonie, wurde in Prag vom Radio-Orchester unter Leitung von Jeremias neben neuen Werken von Alois Haba und Vycpalek uraufgeführt.

Fünf Stücke für Oboe und Klavier von *Walter Rau* (Chemnitz) brachte der Mitteldeutsche Rundfunk zur Ursendung. Derselbe Tonsetzer beendete die Komposition dreier Gesänge für *Alt und Streichquartett* nach Worten von *Wilhelm Raabe.*

Curt Roths neues Quartett in Es erlebte durch das Dresdner Streichquartett jüngst seine mit Beifall aufgenommene Uraufführung.

Ein neues a cappella-Werk von *Kurt Thomas*, ein Weihnachtsoratorium, wird in Berlin, Leipzig, Dresden, Hamburg, Bremen, Kiel, Königsberg, Hannover, Zwickau, Eisenach die ersten Aufführungen erleben.

Ludwig Weber beendete die Komposition eines Mysterienspieles »*Totentanz*«, das *Rud. Schulz-Dornburg* in Essen uraufführen wird.

KONZERTE

AUGSBURG: Die Augsburger Singschule veranstaltet Anfang Juli ihren alljährlichen »*Junggesang*«. In die Vortragsfolge, die sich vom einstimmigen Kinderlied bis zum Oratorienchor aufbaut, teilen sich 2000 jugendliche Sänger und das städtische Orchester.

BATH: *Hermann Zilchers* Orchestersuite »Der Widerspenstigen Zähmung« erlebte mit einer Aufführung in Bath nunmehr die elfte Auslandsaufführung.

BAYREUTH: Zum Gedächtnis Cosima und Siegfried Wagners fand unter Anwesenheit des Hauses Wahnfried eine Aufführung der Heiligen Elisabeth von *Liszt* unter Leitung Carl Kittels statt.

BIELEFELD: Das Hundertjahrs-Programm der »Bielefelder Liedertafel von 1831« (Dirigent: *Paul Gröppler*, Herford) brachte neben Werken der Klassiker Lieder des Wetzschülers *Werner Creutzburg*, die durch ihre einfach-klare, ernst-heitere Sprache den Ausdruck ins Überpersönliche steigern. Erfreuliche Zeichen neuen Werdens.

BRÜSSEL: Das Konzert des Leipziger Gewandhaus-Orchesters unter *Bruno Walter* glich einem Festabend.

EISENACH: In Bachs Geburtshaus hielt man eine »*Musikalische Feierstunde*« ab. Mitwirkende waren: Marteau, Walter Schulz (Viola da gamba) und Freyse (Cembalo).

FLENSBURG: Das Zweite Fest der Neuen *Heinrich-Schütz-Gesellschaft* ist für den November in Aussicht genommen.

HEIDELBERG: Hier wie in Mannheim und Stuttgart veranstaltete *Walter Rehberg* Klavierabende auf der chromatischen Terrassen-Klaviatur (Janko).

KÖLN: Der Chor der Schulmusikabteilung an der Musikhochschule bestritt unter Leitung *Oberborbecks* zwei Konzerte im Westdeutschen Rundfunk, die dem Schaffen junger rheinischer Komponisten gewidmet waren. Es kamen Werke von Lemacher, Knüppel, Kurthen, Schröder, Siebert, Kelling, Troost, Walbeck und Theo Schmitz zu Gehör.
Anläßlich des hundertjährigen Bestehens der *Niederrheinischen Musikfeste* wird ein dreitägiges Musikfest am 5., 9. und 12. Juli unter der Leitung von *Hermann Abendroth* begangen werden. Werke von Händel, Bach, Beethoven, Weber, Mendelssohn, Bruch, Haydn, Brahms und Strauß sollen hierbei zur Aufführung kommen. Als Solisten sind u. a. Mia Peltenburg und Georg Kuhlenkampff gewonnen worden.

KREUZNACH: Operndirektor *Schneider* erzielte mit einer Aufführung von *Händels* Concerto grosso in g-moll, *Bachs* 5. Brandenburg. Konzert in der Bearbeitung von Max Reger und der Ballettsuite von *Gluck-Mottl* nachhaltige Wirkung.

LEMBERG: Nicht in Warschau, wie kürzlich irrtümlich gemeldet wurde, sondern in Lemberg hat die polnische Erstaufführung von Gustav Mahlers »Lied von der Erde« stattgefunden, und zwar 1928 unter Adam Soltys.

LYON: In einem *Wagner*-Festkonzert traten nur deutsche Solisten auf: Lilly Hafgren, Elsa Jülich, Hans Schmitt.

MOSKAU: *Hans Weisbach* fand als Orchesterleiter hier wie in Leningrad stürmischen Beifall. Seine Konzertreise führte ihn tief durch Sowjet-Rußland. In der kommenden Spielzeit wird er 12 Konzerte dirigieren.

NÜRNBERG: *Arthur Piechlers »Sursum corda«* wird hier unter Berberich im August aufgeführt werden.

PARIS: Wie in Brüssel fand das Leipziger Gewandhaus-Orchester unter *Bruno Walter* stürmischen Beifall.

PLAUEN: *Walther Niemann* trug hier in einem seinen Kompositionen gewidmeten Konzert u. a. die Fränkische Sonate op. 88, den Hamburg-Zyklus op. 107 u. a. vor.

PYRMONT: Die *Internationale Gesellschaft für Neue Musik*, Sektion Deutschland, brachte folgende Werke zur Aufführung: *Fortner* »Creß ertrinkt« (Schulspiel), Kammerkonzert: Werke von Fiebig, Beckerath, Simon,

Neupert-Cembalo
wundervoll silbriger, rauschender Klang, 4-, 8-, 16-Fuß-Register, Baß- und Diskant-Laute
nicht teurer als ein erstkl. Markenpiano
zwei- u. einmanualige Cembali, (ohne u. mit Metallrahmen) Clavichorde
Gebrauchte Flügel, Pianos und Harmonien werden in Tausch genommen.
Gratis-Katalog:
J. C. NEUPERT, Hof-Piano- und Flügel-Fabrik
Bamberg - Nürnberg - München
Günstige Bedingungen — Auf Wunsch ohne Anzahlung

Kadosa, Thate, Gedda. Orchesterkonzert: Werke von Roters, Fitelberg, Goldschmidt, Olsen, Genzmer, Gronostay. Festdirigent war *Walter Stöver* mit dem Dresdener Philharmonischen Orchester.

REMSCHEID: Die deutsche Erstaufführung von *Tscherepnins* Rhapsodie Georgienne (Cellokonzert) fand unter Leitung *Felix Oberborbecks* statt. Den Solopart spielte *Paul Grümmer*.

ROTTERDAM: *Alfred Sittard* hatte anläßlich eines Konzerts auf der historisch wertvollen Orgel der großen Kirche zu Rotterdam einen außergewöhnlichen Erfolg bei Publikum und Presse, speziell mit dem Vortrag alter Meister. Er wird auf der neuen Kurhaus-Orgel in *Scheveningen* ebenfalls ein Konzert geben.

SONDERSHAUSEN erlebte jüngst eines der schönsten Konzerte dieser Saison. Kapellmeister *C. Schröder* weilte dort als Gastdirigent des Lohorchesters aus Anlaß der 50jährigen Wiederkehr seines ersten Lohkonzertes. Der heute 82jährige noch jugendfrische Künstler dirigierte das gesamte Konzert ohne Partitur! Den Höhepunkt des Abends brachte die 8. Sinfonie von Beethoven.

TÜBINGEN: Bei der Einweihung des *Neubaus des Universitätsgebäudes* kam die *Orgel* erstmalig zur Verwendung, die nach neuen Grundsätzen von der Firma *Weigle* in Echterdingen im Einvernehmen mit *Karl Hasse* erbaut wurde. Ein Sinfoniekonzert beschloß die Feierlichkeiten mit *Beethovens* Ouvertüre »Zur Weihe des Hauses«, *Händels* Orgelkonzert in F-dur und *Brahms'* Sinfonie in c-moll. Als Orchester wirkte das *Stuttgarter* Philharmonische Orchester unter Leitung von *Karl Hasse*.

Anfang Juni wurde ein »*Kleines deutsches Reger-Fest*« von der deutschen Reger-Gesellschaft veranstaltet.

ULM: *Fritz Holtzwart* brachte jüngst eigene Werke für Orchester zur Wiedergabe; seine dem Romantischen zugeneigte »Fantasie« und die Ballettsuite op. 67 standen im Mittelpunkt der Darbietungen.

WEIMAR: Die *Staatskapelle* unter *Prätorius'* Leitung veranstaltet ein *Bruckner-Fest*. Die Festaufführungen werden sich bis in den Juli erstrecken. Das Ergebnis der Sonderveranstaltung ist eine *zyklische Aufführung sämtlicher neuen Sinfonien* Bruckners.

*

Der *Erfurter Motettenchor* unter Leitung von *Herbert Weitemeyer* unternahm im April eine Konzertreise durch das Rheinland und hatte mit Konzerten in Essen, Dortmund, Recklinghausen, Mülheim, Köln, Wiesbaden, Frankfurt a. M. ausgezeichnete Erfolge. Sonderbeifall errang er sich mit *Paul Hindemiths* neuen Chorliedern für Knaben. Der Chor wurde für den Sommer nach der Tschecho-Slowakei und Südtirol, für den Herbst nach Dänemark, Schweden und Norwegen verpflichtet.

TAGESCHRONIK

Neunzehn unbekannte Takte von Händel. Daß in allen Ausgaben der Oper »*Acis und Galatea*« nicht weniger als 19 Takte fehlen, ist jetzt erst entdeckt worden. *Ernst Zander*, der in der von der Preußischen Staatsbibliothek aufbewahrten Kopie des Werkes von Händels Amanuensis J. Chrph. Schmidt die Stelle fand, hat festgestellt, daß sie auch in der dem Britischen Museum gehörigen Handschrift Händels vorhanden ist und daß Chrysander sie gekannt hat. Warum dieser sie in seiner maßgebenden Ausgabe wegließ, steht dahin.

Das *Bonner Beethoven-Haus* wird jetzt *erweitert*. Es konnte den gesamten handschriftlichen Nachlaß und wissenschaftlichen Apparat Theodor von Frimmels und den persönlichen Nachlaß Anton Schindlers mit Urkunden, Briefen, schriftstellerischen Arbeiten und Noten erwerben.

Ein Richard-Wagner-Denkmal für Wien. Der Wiener Akademische Wagner-Verein hat sich mit dem Wiener Männergesangverein in Verbindung gesetzt, um das längst geplante Wagner-Denkmal für Wien anläßlich der 50. Wiederkehr des Todestages Wagners im Gedenkjahr 1933 erstehen zu lassen. Zu diesem Zweck wird demnächst ein künstlerischer *Wettbewerb* ausgeschrieben werden. Die Stadtgemeinde hat einen der schönsten Plätze Wiens für die Aufstellung des Denkmals zur Verfügung gestellt.

Seinem großen Sohn *Engelbert Humperdinck* will *Siegburg* ein *Denkmal errichten*. Es soll 1934 an seinem 80. Geburtstag enthüllt werden. Die nötigen Geldmittel sollen hauptsächlich durch Konzertveranstaltungen des Männergesangvereins Eintracht aufgebracht werden.

Am 20. Todestag *Gustav Mahlers* wurde im Foyer des *Wiener Operntheaters* eine *Büste Gustav Mahlers*, die Alma Mahler dem Operntheater gespendet hat, enthüllt. Das Bildwerk stammt von Auguste Rodin.

Zur Pflege der *Bachschen* Musik ist in *Köln* die Gründung eines Bachvereins in die Wege geleitet worden. Die künstlerische Leitung übernahm *Heinrich Boell*.

Der *Franz Liszt-Bund* hielt in Weimar seine Hauptversammlung ab, die *Peter Raabe* leitete.

Unter dem Vorsitz *Hermann Stephanis* (Marburg) wurde am 1. Juni eine Draeseke-Gesellschaft ins Leben gerufen mit dem Zweck und Ziel der Verbreitung des Draesekeschen Schaffens und der Veröffentlichung einer Gesamtausgabe der Werke des Meisters. Stammsitz der Gesellschaft ist Dresden.

Am Grabe *Siegfried Wagners* auf dem städtischen Friedhof in Bayreuth wurde ein Denkmal errichtet, das am 6. Juni, dem 62. Geburtstage Siegfried Wagners, feierlich enthüllt wurde.

Das Stadtgeschichtliche Museum in *Leipzig* wird in einer Folge von Sonderausstellungen im »Richard-Wagner-Gedächtnisraum« das interessanteste Material aus der großen Richard-Wagner-Sammlung des Museums der Öffentlichkeit zugänglich machen. Nach der Siegfried-Wagner-Gedächtnis-Ausstellung im Alten Rathause folgt jetzt eine »*Parsifal-Ausstellung*«.

Das *Bruinierquartett* erläßt ein *Preisausschreiben* für ein neues, noch nicht aufgeführtes Streichquartett. Der Preis von 1000 Mark gelangt ungeteilt am 1. Januar 1932 zur Ausgabe. Näheres durch Bote & Bock, Berlin W.

Im Rahmen des *Tonkünstlerfestes* in Bremen hielt der Allgemeine Deutsche Musikverein seine ordentliche Generalversammlung ab. Die *Vorstandswahl* hatte folgendes Ergebnis: 1. Vorsitzender wurde Hausegger, stellvertretender Vorsitzender Raabe, Schriftführer Bischoff, Schatzmeister Joh. A. Schuenemann,

als Beisitzer fungieren Abendroth, Haas und Moser. Die Wahl des Musikausschusses ergab die Wiederwahl des bisherigen Ausschusses und besteht aus Hans Gal, Hugo Holle, Philipp Jarnach, Fritz Stein und Ernst Toch. Auch der *Verband Deutscher Orchester- und Chorleiter* tagte in Bremen. Der Vorstand wurde wiedergewählt; er setzt sich aus folgenden Persönlichkeiten zusammen: Karl Muck als Vorsitzender; Rudolf Cahn-Speyer als geschäftsführender Vorsitzender; als Beisitzer Hermann Abendroth, Peter Raabe und Wilhelm Sieben.

Das Gebäude der Litauischen Staatsoper in *Kowno* ist ein Raub der Flammen geworden.

Wie die frühere »*Dalcroze*-Schule und Seminar«, jetzt »Schule Epping-v.Scheltema für Rhythmus, Musik und Körperbildung (Dalcroze)«, uns mitteilt, hat sie ihre Unterrichtsräume verlegt nach Berlin W 50, Augsburger Straße 58, hochp. — Die Berufsausbildung für das Fach »Rhythmische Erziehung«, bisher im Dalcroze-Seminar, findet künftig in der Staatlichen Hochschule für Musik, Charlottenburg, Fasanenstraße, unter der bisherigen Leitung statt. Alles Nähere im Büro der Hochschule.

Der Verband der deutschen Konzertdirektionen, dem sämtliche Konzertunternehmer Deutschlands, Österreichs und der deutschen Schweiz angehören, hat in seiner Jahresversammlung in Berlin *Paul Schiff*, den Leiter der Westdeutschen Konzertdirektion, Köln, zum ersten Vorsitzenden gewählt.

Der 18. Münchener stimmpädagogische Ferienkursus wird vom *16. bis 18. Juli 1931* abgehalten werden. (Dies in Berichtigung einer irrtümlichen Notiz im vorigen Heft.) Kursusleiter: Studienrat Anton Schiegg, München, Balanstr. 14.

Unter der Leitung von Otto Oster und Robert Tanis vom Bayerischen Staatstheater wurde in *München* ein »*Studio für Zeittheater*« eröffnet, in dessen Arbeitsprogramm die Behandlung der modernen Probleme des heutigen Theaters aller Gattungen vorgesehen ist.

Fritz Behrend übernimmt an Stelle Erich Pabsts die Intendanz des Osnabrücker Theaters.

Als Nachfolger des aus Wiesbaden scheidenden *Erich Böhlke*, ist *Alexander von Zemlinsky* berufen wurden. Zemlinsky folgt dem Ruf nicht.

Alexander Borowsky beendete seine nordamerikanische Tournee. Gegenwärtig arbeitet der Künstler an der Herausgabe Mozartscher Klavierwerke.

Die Universität Los Angeles hat *Claire Dux*



»für hervorragende Tätigkeit auf dem Gebiet der Musik« den Doktortitel verliehen.

Otto Erhardt verläßt die Dresdner Staatsoper und geht nach Amerika. Sein Nachfolger als Oberregisseur wird *Alexander Schum.*

Arnold Földesy unternimmt im Herbst 1931 eine europäische Tournee.

Wolfgang Fortner hat eine Berufung als Lehrer für Komposition an das neuerrichtete Kirchenmusikalische Institut der badischen Landeskirche in *Heidelberg* angenommen.

Das *Genzel-Quartett* hat eine erfolgreiche Tournee durch Spanien und Portugal absolviert.

Das *Göhre-Wasowicz-Trio* (Klavier, Violine, Violoncell) widmet sich neuerdings auch der Pflege vorklassischer Kammermusik auf Originalinstrumenten (Cembalo [Neupert], Viola d'amore, Viola da Gamba) und wird in der kommenden Konzertsaison mit Originalwerken von Buxtehude, Bach, Händel, Abel, Ariosti, Leclair u. a. hervortreten.

Das *Guarneri-Quartett* trat eine mehrmonatliche Konzertreise nach Niederländisch-Indien an.

Robert Hernried wurde auf weitere zwei Jahre in den Prüfungsausschuß der Staatlichen Prüfung für Organisten und Chordirigenten als Mitglied berufen.

Henry Holst, der erste Konzertmeister des Berliner Philharmonischen Orchesters, wird einem Ruf an das Royal College of Music in *Manchester* als erster Violinlehrer folgen.

Walter Jacob, Regisseur der Oper am Stadttheater Lübeck, wurde als Oberregisseur der Oper und Operette an die Vereinigten Städtischen Bühnen *Barmen/Elberfeld* verpflichtet.

Heinz Jolles spielte im Philharmonischen Konzert in *Warschau* das Schumann-Konzert mit solchem Erfolg, daß er sofort wieder engagiert wurde.

Gerhard Krause (Danzig) wird demnächst im Litauischen Radio und im finnischen Suomen Yleisradio Vorträge über deutsche Musik halten.

Der Rat der Stadt Chemnitz genehmigte das Gesuch um Versetzung in den Ruhestand des Generalmusikdirektors *Malata.*

Lauritz Melchior wurde in der Großen Oper zu Paris im Verlauf einer Vorstellung des »Otello« das Kreuz der *Ehrenlegion* überreicht.
Die theologische Fakultät der Universität Königsberg hat *Hans Joachim Moser* die Würde eines *Doktors der Theologie* ehrenhalber verliehen.
Hanns Niedecken-Gebhardt ist für die kommende Spielzeit als Bühnenleiter an das *Metropolitan-Opernhaus* berufen worden.
Egon Pollak verläßt das Hamburger Stadttheater, um ständig in Amerika zu dirigieren. Sein Nachfolger wird *Karl Böhm* (Darmstadt).
Arnold Rosé feierte am 18. Mai seine 50jährige Zugehörigkeit zum Wiener Operntheater als Konzertmeister. Rosé war mit 17 Jahren auf Empfehlung *Hans Richters* von *Otto Jahn* an das erste Geigerpult der Oper berufen worden. Ein Jahr später gründete er sein Quartett. Anläßlich der Feier in der Staatsoper wurde Rosé die *Ehrenmitgliedschaft der Oper* und die der Wiener Philharmoniker überreicht.
Heinrich Sauer, der städtische Kapellmeister Bonns, tritt in den Ruhestand.
Der in Bandoeng (Java) seit Jahren wirkende Organisator und Förderer der deutschen Musik, Kapellmeister *Paul Seelig*, erhielt für die kommende Saison einen Ruf nach Amerika, um dort seine Indischen Original-Kompositionen zu dirigieren.
Otokar Sevcik geht kurz vor Erreichung seines 80. Lebensjahres als Pädagoge der Violinklasse am National Association Studio of Music nach *Boston*.
Der österreichische Bundespräsident verlieh *Richard Strauß* das Große Ehrenzeichen mit Stern für Verdienste um die Republik Österreich.
Anton Webern wurde durch einen Kunstpreis der Stadt Wien ausgezeichnet.
Hans Wedig ist zum Leiter des städtischen Gesangvereins in *Bonn* gewählt worden.
Bruno Weigl, bekannt als Komponist und Pädagoge, beging im Juni seinen 50. Geburtstag.
Mary Wigmann hat mit ihrer Schule in *Florenz* anläßlich einer internationalen Tagung bedeutende Erfolge erzielt und von Staat und Stadt Erinnerungsmedaillen erhalten.
Felix Wolfes, erster Kapellmeister am Essener Opernhaus, wurde für die kommende Spielzeit als Leiter der Oper nach *Dortmund* berufen.

TODESNACHRICHTEN

In St. Louis † der aus Gotha gebürtige Chordirigent *Hugo Anschütz*, der sich um die deutsche Musikpflege in Amerika verdient gemacht hat, im Alter von 50 Jahren.

Heinrich Bandler, Konzertmeister und Erster Geiger im Philharmonischen Orchester Hamburg, † im 61. Lebensjahr. Als Führer eines nach ihm benannten Quartetts pflegte er die Kammermusik.

In Hellerau bei Dresden † die Kammersängerin *Paula Doenges*. Eine Schülerin der Viardot-Garcia, hat sie lange Jahre am Leipziger Stadttheater und Frankfurter Opernhause gewirkt und besonders als Wagnersängerin sich ausgezeichnet.

Adolf v. Groß, der treue Freund und Helfer des Hauses Wahnfried, dem die Erhaltung der Festspiele nach Wagners Tod zu danken ist, † im 88. Lebensjahr. 1876 trat er in den Verwaltungsrat der Festspiele ein. Als nach Richard Wagners Tod der Bestand der Festspiele in Frage gestellt war, griff er tatkräftig ein.

Hans Hermann, ursprünglich Kontrabassist, später geschätzter Liederkomponist, auch Verfasser von Streichquartetten, Sinfonien, Singspielen, † im Alter von 60 Jahren.

Richard Sahla, früher ein vielgerühmter Geiger, später Hofkapellmeister in Bückeburg, ist im 76. Lebensjahr *gestorben*.

Pädagogische Sommerlehrgänge Berlin. Die *Jutta Klamt-Schule* veranstaltet unter persönlicher Leitung von Jutta Klamt im Juli und August im Zentralinstitut Grunewald, Gillstraße 10, pädagogische Fortbildungslehrgänge für Gymnastiker, Tänzer und Tanzpädagogen. Im Zusammenhang mit diesen Kursen finden auf der Deutschen Bauausstellung (Ring der Frauen) mehrere Vorführungen statt, die verschiedene Themen des Tanzes und der Gymnastik behandeln; u. a. spricht am 15. Juli über das Thema Musik und Körperbildung der bekannte Musikpädagoge *Howard*.

Nachdruck nur mit ausdrücklicher Erlaubnis des Verlages gestattet. Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung, vorbehalten. Für die Zurücksendung unverlangter oder nicht angemeldeter Manuskripte, falls ihnen nicht genügend Porto beiliegt, übernimmt die Redaktion keine Garantie. Schwer leserliche Manuskripte werden nicht geprüft, eingelaufene Besprechungsstücke (Bücher, Musikalien und Schallplatten) grundsätzlich nicht zurückgeschickt

Verantwortlicher Schriftleiter: Bernhard Schuster, Berlin-Schöneberg, Hauptstraße 38

Druck: Frankenstein & Wagner, Leipzig

DIE RASSEN DER ERDE IM SPIEGEL DER VERGLEICHENDEN MUSIKFORSCHUNG

VON

PETER PANOFF-BERLIN

Es gibt heute zahlreiche Theorien, die sich um die Lösung des Rassenproblems bemühen, jedoch keine einzige einwandfreie. Die meisten von diesen Theorien sind mehr oder weniger Tendenzlehren, die mit der eigentlichen Belichtung der dunklen Fragen so gut wie nichts gemein haben. Und eigentlich: wie soll man sich in diesem bunten Gewirr von Völkern, Sprachen, Religionen, Gebräuchen und Sitten zurecht finden? Ist es überhaupt möglich, hier feinere Unterschiede zu ziehen, Gruppen von ganz gleich gearteten Volksgemeinschaften zu bilden? Kann da nicht ein System, eine Ordnung verhängnisvoll wirken? Wir sind leider noch nicht imstande, die verschiedenen Rassen auf ihre Urtypen zurückzuführen, und müssen uns vielmehr mit Vergleichen und Vermutungen begnügen. Es ist wiederholt auf physiognomische, rassenanatomische und rassenbiologische Merkmale hingewiesen worden. Die Anthropologie hat bis jetzt wohl am meisten Beweismaterial zusammen. Die Forschungen, vielmehr die vergleichenden Untersuchungen von uralten Skelettresten mit den heute herrschenden erstgestaltigen (protomorphen) Rassen zeigen, daß die *Australier* sich am wenigsten von der Menschenwurzel entfernt haben. Sie enthalten noch heute sämtliche Eigenschaften aller Rassen, ebenso die *Wedda* auf Ceylon, die *Papuaner* und die kleinen Afrikaner. Zu den protomorphen Rassen gehören auch die alten bodenständigen Bevölkerungselemente Amerikas, dann die Bewohner des Malaiischen Archipels, die Kanaken von Hawai, die Maori von Neuseeland, die Tonganer, ferner die Battak auf Sumatra und die Dayak von Borneo. Auch die Mongoloiden werden mit Recht als eine der ältesten Rassen der Erde angesehen. Man vermutet aber, daß diese Rasse nicht die ausschließliche Herrin Asiens von Anfang an gewesen ist. Die Rassenforschung weist vielmehr auf das Völkchen *Ainu* auf der Insel Jesso, nördlich von Japan, ferner auf die altrussischen Bauern — die Nachkommenschaft des urgeschichtlichen Volkes Tschutsch — als die einzigen rein gebliebenen Zeugen jener altasiatischen Urrasse, die lange vor den Mongolen in Asien herrschte. Diese hat starke verwandschaftliche Beziehungen zu unserer weißen Rasse, ebenso zu den Wedda auf Ceylon und den Drawida.

Wie stellt sich nun die vergleichende Musikwissenschaft zu diesen Rassenfragen? Man hat sich bis jetzt nur auf Einzelforschungen auf dem Gebiet der Musikfolkloristik beschränkt, ohne irgendwelche Rassenzusammenhänge zu untersuchen oder aufzustellen; und obwohl wir schon ein beträchtliches musikfolkloristisches Material besitzen, können wir das Rassenproblem in

der Musik nur in ganz großen Umrissen, und zwar rein hypothetisch behandeln.

Das unbeschwerte, freie und instinktive Musizieren der primitiven Völker birgt sehr viel Echtes, Ursprüngliches in sich, ist sehr lehrreich und bei weitem nicht so harmlos, wie man es häufig denkt. In der Musik der Primitiven, besonders dann, wenn sie abgeschlossen und fern von der Zivilisation leben, sind häufig die eigentlichen Charakter-, ich möchte fast sagen, Rassenmerkmale der Völker enthalten. Die musikalische Tradition ist in der Natur dieser Primitiven so stark verwurzelt, daß man auch nach Jahrhunderten, auch dann, wenn sich die Völker schon längst von ihrem Urstamm getrennt und andere Volksgemeinschaften gebildet haben, ihre Rasse durch bestimmte typische musikalische Merkmale erkennen kann.

Es ist ungeheuer schwer zu sagen, wo die ersten Anfänge der Musik zu suchen sind. Diese Frage ist in vieler Hinsicht eng mit der musikalischen Rassenfrage verbunden. Wir wissen aus den vergleichenden Musikforschungen, daß die Wortlaute und der Rhythmus für den Ursprung der Musik von größter Bedeutung gewesen sind. Man denke an die freien, ungezwungenen Körperbewegungen der Naturmenschen bei den Götteranbetungen, Opferdiensten oder bei den sonstigen kultischen Zeremonien. Daß dabei, vor allem aber während der rituellen Beschwörung auch Laute ausgestoßen und später ganze Worte ausgesprochen wurden, ist einleuchtend. Bei solchen Lauten verweilt die Stimme mit großer Kraft auf einem bestimmten Ton und geht dann am Schluß mit nachlassender Lungenkraft nieder. Hier wird schon die Grenzlinie zwischen dem Gesang und dem bloßen Sprechen überschritten. (Stumpf.) Bei diesen ersten Versuchen ist die Stimmbewegung durchaus absteigend und spielt sich in den engsten Grenzen ab, etwa zwischen zwei bis drei eng benachbarten Tönen.
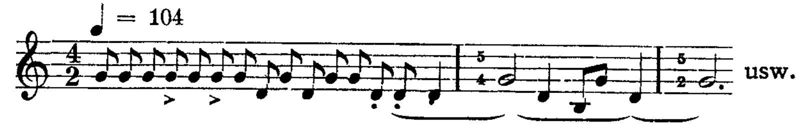
Nun fängt die Lösung unseres Rassenproblems an. Wir fragen: Gibt es überhaupt noch Völker, die nur diese primitivste Art von Musikübung kennen und pflegen? Die vergleichende Musikwissenschaft kann hier eine klare Antwort geben. Die primitivsten Gesänge, die man heute kennt, sind die Gesänge der *Wedda* auf Ceylon. Die Wedda benützen nur zwei bis drei engbenachbarte Töne von nicht ganz ausgeprägter Höhe, z. B.



Hier wird also ein einziges, aus zwei Tönen bestehendes Motiv fortwährend wiederholt, und zwar unter Veränderung der Tonzahl, der Tondauer und der Akzentuierung. Bei allen diesen Wedda-Melodien, die M. Wertheimer untersucht hat (Sammelbände der internationalen Musikgesellschaft, 1909), zeigt sich ein konstantes Zeitmaß, auch könnten wir schon hier von einem gewissen Rhythmus sprechen. Dagegen ist der vermeintliche Sekundenschritt,
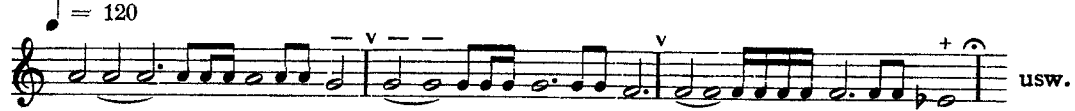
den wir mit unserem Gehör wahrnehmen, nicht als festes Intervall, sondern als eine unbewußte Abschattierung der Prime aufzufassen. Ich vermute vielmehr, daß der erste bewußte Schritt zur Melodiebildung die Bewegung durch die Quarte gewesen ist. Wir besitzen phonographierte Gesänge aus den Salomon-Inseln, namentlich aus *Bougainville*, deren Bewohner bekanntlich ebenfalls zu den Urrassen der Erde gerechnet werden. Wie stark das Hervortreten der Quart in ihren Gesängen ist, zeigt das folgende Beispiel:

Notierung nach E. M. v. Hornbostel (aus: Bemerkungen über einige Lieder aus Bougainville)



Die Salomon-Insulaner stehen in dieser Hinsicht nicht allein da. Auch die Musik der übrigen protomorphen Rassen, wie die der Australier, der Papuaner, der Südseeinsulaner ist von dem Quartprinzip beherrscht. Die Quart ist also für die primitive Musik eine beständige Erscheinung. Allem Anschein nach hat der primitive Sänger nur die äußeren Umrisse eines Motivs im Gedächtnis, die in meisten Fällen eben Quartumrisse sind. Durch die absteigende Bewegung seiner Stimme entstehen dann innerhalb dieses Quartumfangs auch Sekunden und Terzschritte. Eine solche Zerteilung der Quart kann man am besten in den Gesängen der *Murray-Insulaner* studieren.

Notierung nach Ch. S. Myers, XII Music, in: Rep. Cambridge Anthr. Exp. to Torres Straits Volume IV, 1912.
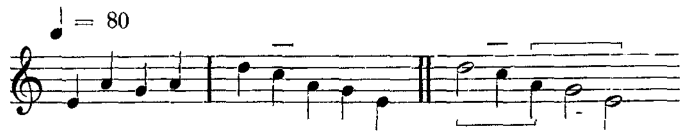


Die Quart hat nicht nur als allgemeine Erscheinung, sondern gerade als melodiebildender Faktor, als Tonsystem, eine hervorragende kulturgeschichtliche Rolle gespielt. An erster Stelle steht die halbtonlose Pentatonik, die man einer der ältesten, bis heute noch lebendigen Kulturen — der mongolichen Kultur — nachweisen kann. Alle Volksstämme dieser Rasse, seien es Chinesen, Tibetaner, Tataren, Kirgisen, Lappen, Eskimos pflegen die fünfstufige Leiter. Die genealogische Entwicklung dieser Struktur, die übrigens uralt, vielleicht das älteste Tonsystem ist, hat sich möglicherweise wie folgt abgespielt: aus den Musikproben vieler Naturvölker ersehen wir, daß die Erweiterung des Tonumfangs der Melodien meistens durch einen Quartsprung aufwärts oder abwärts geschieht, also:

Erweiter. Stammquart
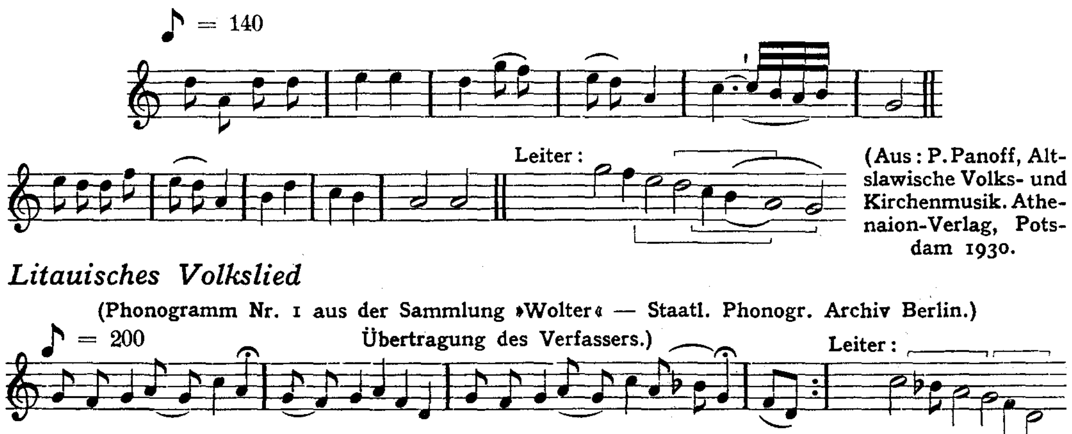
Man hat wahrscheinlich aus diesen zwei Quartschritten später noch einen dritten gewonnen und dadurch die Umrisse der fünfstufigen Leiter festgelegt:

Wir wissen nicht mit Sicherheit, ob das fünfstufige Tonsystem eine sozusagen eingeborene Eigenschaft, besser Errungenschaft, der mongolischen Kultur oder eine Überlieferung der noch älteren Rassen ist. Die Völkergruppe *Drawida*, die von den Anthropologen als Nachkomme der protomorphen Schicht angesehen wird, kennt das fünfstufige Tonsystem, ebenfalls die Bevölkerung des Malaiischen Archipels, z. B.

Hauptmotiv eines Malaiischen Gesanges (Odeon-Schallplatte A 204074a. Übertragung des Verfassers)



Auch in der osteuropäischen Volksmusik finden sich Spuren der fünfstufigen Leiter. Die alte nordrussische Musik, die Volksmusik der finnisch-ugrischen Stämme Osteuropas, die bulgarischen Gesänge, die skandinavischen Volkslieder liefern genügenden Beweis dafür. Ob die fünfstufigen Strukturen nicht schon vor der mongolischen Invasion in Europa existiert hatten, ist nicht mit Bestimmtheit zu sagen. Die schottische Volksmusik beispielsweise, die ja in gar keiner Beziehung zu der mongolischen stehen dürfte, pflegt diese Leiter seit alters her. Sie ist auch ein ausschlaggebender Faktor für die Bildung unserer heutigen westeuropäischen Tonarten gewesen. Der Ursprung unserer Tonalität ist meiner Ansicht nach nicht in dem altgriechischen Tetrachord-System zu suchen, wie bis heute noch vielfach behauptet wird. Das fünfstufige Tonsystem ist ursprünglicher, älter als die Weisen der antiken Griechen, die zwar ebenfalls durch die verschiedene Ordnung und Verbindung der Quarten- und Quintenbeziehungen entstehen, aber schon ganz leitergemäß mit Halbtönen versehen sind. Solche Leiter modalen Charakters, deren Tonalität also durch die Stellung des Halbtons und durch die Intervallbeziehungen bestimmt wird, sind in der slawischen Volksmusik besonders reich vertreten. Als Beispiel: 1. ein *bulgarisches Volkslied* — eine epische Ballade:
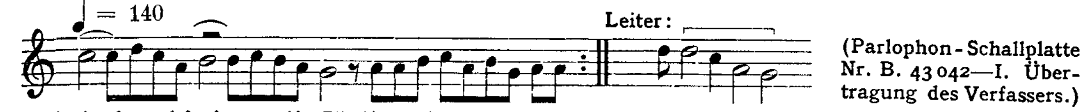


(Aus: P. Panoff, Altslawische Volks- und Kirchenmusik. Athenaion-Verlag, Potsdam 1930.

Litauisches Volkslied

(Phonogramm Nr. 1 aus der Sammlung »Wolter« — Staatl. Phonogr. Archiv Berlin.) Übertragung des Verfassers.)
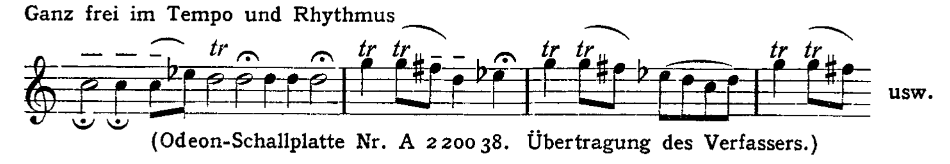
Solche halbtonstufige Leitern, also Skalen im richtigen Sinne des Wortes, existieren auch in der Musik der Indianer und der Neger aus Zentral-Afrika, z. B.
Hauptmotiv eines Negergesanges



(Parlophon-Schallplatte Nr. B. 43042—I. Übertragung des Verfassers.)
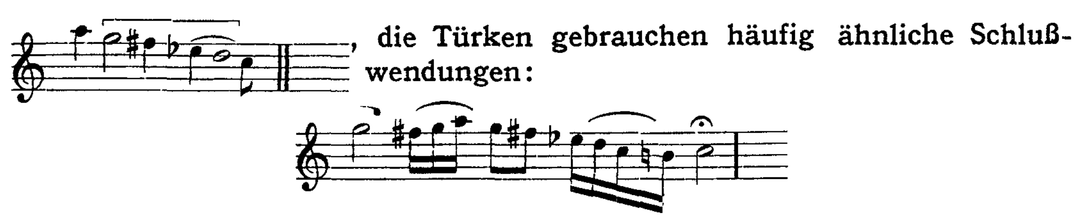
Wir haben bis jetzt die Völker des nahen Orients unberücksichtigt gelassen. Ihre Musik ist aber kulturgeschichtlich ebenso wichtig wie die Musik der übrigen Rassen. Im Orient haben sich seit Jahrtausenden die Kulturen von Westen und Osten abgetönt. Die semitische Rasse war seit jeher Beherrscherin des Orients, sie hat viel von der Kultur der Arier aufgenommen, sehr viel aber auch selbst gegeben. Es ist vielleicht möglich, daß diese Völker die fünfstufige halbtonlose Leiter gekannt und gepflegt haben. Vielleicht waren ihre ersten Leitern genau so sprunghaft und heroisch wie die der Mongolen. Die weiche orientalische Natur aber hat wahrscheinlich mit der Zeit auf ihre Psyche eingewirkt. Die Musik, als unmittelbarster Ausdruck ihrer Psyche, hat einen besonderen Anstrich bekommen, der sich zunächst auf das Tonsystem und auf die Melodiebeschaffenheit auswirkte. Die harte, sprunghafte Leiter wurde dementsprechend gespalten und erhielt durch die Hinzufügung eines bemerkenswerten Intervalls — der übermäßigen Sekunde — ein typisches, charakteristisches Doppelgesicht: Sie ist hart, sprunghaft oder modal, wenn die übermäßige Sekunde fehlt, und weich, geradezu schwärmerisch, wenn diese vorhanden ist. Der übermäßige Sekundenschritt, ebenfalls die langgedehnten Seufzer und Verzierungen, die die orientalische Melodie begleiten, sind wahrscheinlich aus dem Bedürfnis nach einer schwärmerischen Dehnung der Stimme entstanden, vielleicht auch als Ausdruck irgendeiner religiösen Zeremonie. Der gregorianische Gesang, dann der unbegleitete Gesang der orthodoxen Kirche bedient sich auch heute noch dieser Vortragsart. Ganz besonders charakteristisch sind aber die althebräischen Synagogengesänge. Wenn man die Gebiete in Syrien und Mesopotamien bereist, wird man häufig von den alteingesessenen arabischen Stämmen eigentümliche melodiearme, näselnde Weisen hören. Diese Weisen sind mit allerlei Schnörkeln, Trillern und Tonwiederholungen verziert, die auf den ersten Blick als willkürliche Einlagen des Sängers erscheinen. Beim aufmerksamen Hören zeigt sich aber im ganzen eine konstante und geschlossene Form, auch tritt die übermäßige Sekunde sehr stark in Erscheinung. Als Beispiel:

Anfangsmotiv einer syrischen Instrumentalweise



(Odeon-Schallplatte Nr. A 220038. Übertragung des Verfassers.)
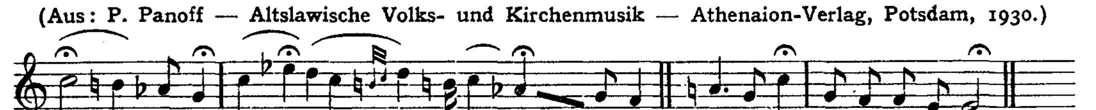
Diese Art des Musizierens, besonders aber die typische übermäßige Sekunde, treffen wir bei allen semitischen und hamitischen Völkern, seien es Juden, Araber, Perser, Türken, Berber. Jedes Volk hat natürlich seine eigenen Tonalitätsstrukturen und Melodiewendungen, die jedoch voneinander wenig abweichen. Die persische Volksmusik liebt beispielsweise Strukturen wie



, die Türken gebrauchen häufig ähnliche Schlußwendungen:

Auch die Völker, die in kultureller Beziehung zu den Semiten standen, haben den übermäßigen Sekundenschritt in ihre Musik aufgenommen. Ich denke beispielsweise an die spanischen Volksmelodien, an viele südfranzösische Weisen, an die serbischen, bulgarischen, rumänischen und kaukasischen Melodien, bei denen die übermäßige Sekunde eine führende Rolle spielt, z. B.:
Bulgarisches Volkslied

(Aus: P. Panoff — Altslawische Volks- und Kirchenmusik — Athenaion-Verlag, Potsdam, 1930.)



Die alten Germanen haben aller Wahrscheinlichkeit nach zuerst die fünfstufige Tonleiter gekannt. Erst später, durch den Einfluß des frühchristlichen Kirchenliedes, das aus Syrien und Mesopotamien nach Europa importiert wurde, kam es zur Überbrückung der Terzlücken und zu einer rein modalen Umgestaltung der Pentatonik. —
Diese vergleichenden Untersuchungen haben nicht den Zweck, bestimmte Normen und Theorien auf dem Gebiet der musikalischen Rassenkunde aufzustellen. Es sind lediglich hypothetische Betrachtungen eines Musikfolkloristen, eine Zusammenfassung der charakteristischen Merkmale in der Musik der verschiedenen Rassen.

BULGARISCHE VOLKSMUSIK

VON

NELIA CABUSSI-KABUSCH-SALZBURG

Volksmusik ist in ihrem innersten Wesen Eigenmusik der Landschaft: die latente Harmonie, die in Meeren und Bergen, in den schimmernden Lüften ruht, unbewußt in die Seele des Volkes dringt und in ihr zum dichterischen und musikalischen Erlebnis wird.

Volksmusik ist zu Tönen kristallisierte Architektur der Landschaft, verstärkt oder gewandelt durch das uralte, untrügliche Rassenempfinden des Volkes.

Erst später dringen in die Musik die Spuren eigener Erlebnisse, spiegelt sich in ihr das Heldenleben des Volkes. Was Chroniken aus dunkler Vorzeit kaum mehr anzudeuten wissen, das schwingt in den Liedern und Balladen geheimnisvoll, lebendig, stark; schöpferische Phantasie erhebt menschliche Taten in das Bereich göttlicher Sage. Doch immer bleibt Ton und Wort irgendwie verbunden mit Form und Kreislauf der Natur, die für alles dichterische und musikalische Erleben die Szenerie bildet, in der allein solche Musik und Worte harmonisch wirken können.

So zeugt die russische Steppe die melancholischen Klänge grenzenloser Fernen, die keine Sehnsucht mißt, die den Menschen klein und machtlos dem Schauer der Gottheit unterwirft, bis er, sich trotzig auflehnend, mit der Schnelligkeit der Rosse die unbegrenzte Weite besiegt und die Melancholie des Entsagenden in die gepeitschten, wilden Rhythmen von Tanz und Kriegsruf auflöst.

Die dem bulgarischen Volk eigene Musik lernte ich an einem späten Sommerabend erfühlen, mitten in den einsamen Bergen am Oberlauf des Isker. Ich saß vor meiner kleinen Jagdhütte hoch am Berghang. Drunten in der Schlucht rauschte der Isker, sonst Stille und Einsamkeit weit um mich her. Baumlos runden sich die Berghöhen mit ihren verlorenen, stillen Talmulden, wo Nußbäume sich über Quellen schatten und Wildtauben durch das Blattwerk flattern. Über diese Höhen ziehen untertags die Schaf- und Ziegenherden mit ihren in weiße Lammfellmäntel gehüllten Hirten. Irgendwo weiter drunten stehen an den Ufern eines Bachs einige strohbedeckte Lehmhütten mit dem typischen Säulenvorbau. Schweine und Geflügel machen sich zwischen den Hütten zu schaffen, während die Leute vom frühen Morgen bis zum Einbruch der Nacht im Haus und auf den Feldern arbeiten. Alles ist noch primitiv; die Frau zieht die grobe Pflugschar, die der Mann tief in den Boden sticht; die satten Ähren werden mit der Hand zu Büscheln gefaßt und mit kurzer Sichel geschnitten. Dann schwirren überall scheue Wachteln empor und retten sich in das niedere Buschwerk.

Auf meiner Höhe aber war ich allen Menschen fern und über mir schwebte der warme Hauch einer sterneflimmernden Julinacht.

Da tönte aus dem Tal, wo eine schmale Straße die Siedlungen verbindet, der Klang einer dunklen menschlichen Stimme, langgezogen und klagend. Bald fiel eine tiefere ein in unmittelbar naher Tonhöhe. Immer mehr Stimmen erhoben sich: tief unter der ersten wie dunkle Glockenbegleitung und hoch darüber wie das Weinen eines jungen Tieres. Musikalisch lagen die Stimmen in erschreckender Disharmonie übereinander, ohne erkennbares melodisches Gesetz, ohne Auflösung noch Abklang. Wie in der älteren Kirchenmusik

verfolgte jede Stimme selbständig, ohne Rücksicht auf die anderen, ihre monotone Tonfolge. Erst wenn sich das Ohr an das horizontale Hören der einzelnen Stimmen gewöhnt hatte, wurde die in kleinen und übermäßigen Intervallen sich bewegende, unendlich schwermütig klingende Melodieführung der Einzelstimme erkennbar. Der vertikale Zusammenklang aber hatte etwas Schauerliches, Heulendes, das im Schweigen der Nacht sich lähmend auf die Sinne legte.
Es waren Schnitter, die nach fleißigem Tagwerk müde nach Hause kehrten. Sie sangen, halb froh im Gefühl vollendeter Arbeit, halb gedrückt durch das unfaßbare Schicksal, das dem Menschen von früh bis spät schwere Fron auflädt, das keinen Loskauf kennt vom Sklavendasein der Kreatur, das die Leiden so groß und die Freuden so klein bemißt. Die Dissonanzen der weh- und lustbeladenen Stimmen vereinigten sich nicht zu chorischer Harmonie, denn jede Seele sang da, wie sie ihr Schicksal in sich fühlte, sie sang für sich und für alle die unerlöste Sehnsucht jeglicher Kreatur. In ihren Tiefen aber schwang die Erinnerung an die Heimat der finnisch-tatarischen Urväter, die von den Bergen und Wüsten des Altai an die Wolga gezogen waren und schließlich die Slawen südlich der Donau unterworfen hatten. In den düstern Tälern, auf dem leuchtend hellen und doch so stürmischen Hochland, in der üppig fruchtbaren, sengenden Ebene des Ostens fanden sie neue Heimstätten und verschmolzen bald mit den slawischen Unterworfenen. Aber die alte tatarische Blutmischung zeigt sich noch in den vielen Rassemerkmalen, den dunklen Augen und starken Backenknochen, in sprachlichen Resten und eben in jenen seltsamen Gesängen, die fernab vom slawischen Volkslied liegen und asiatischen Ursprungs sind in ihrer fatalistischen Monotonie.
Slawischen Charakter zeigen nur die weichen, traurigen Liebeslieder, die viel weniger von freudigem Genuß als von Tod und Verlieren zu singen wissen. Doch auch hier sind tatarische, persische, arabische Einflüsse nachweisbar. Die Melodik dieser stets einstimmigen Lieder lehnt sich an die Überlieferung byzantinischer Musik an und gebraucht die alten griechischen Tonarten, vor allem die phrygische, dorische und äolische.
Die Melodie ist reich an Verzierungen: wie Praller, Wechseltöne, Portamenti, Glissandi, wobei das Wort an Bedeutung zurücktritt und der kunstvoll modulierte Klang allein zum Träger des seelischen Ausdrucks wird.
Slawisch sind auch teilweise die Koledni pesni, einfache rezitative Melodien, die zur Feier der Wintersonnenwende von Burschen von Haus zu Haus wandernd gesungen werden und im alten Opferkultus wurzeln. Ihre Textzeilen bestehen aus 4—8 Silben mit Refrain und fassen musikalisch vier 3/4-Takte in zwei Gruppen zusammen (vgl. P. Panoff, im Melos 1927/1).
Diese Liebes- und Kultlieder sind verdienstvoll gesammelt und transkribiert worden von D. Christoff und für selbständige Komposition ausgewertet von

P. Naumoff. Doch begegnete der Wiedergabe in Notenschrift eine besondere Schwierigkeit darin, daß die klangliche Wirkung der Tonhöhe durch unser Notensystem kaum ausgedrückt werden kann. Intervallschritte von Vierteltönen mußten gröblich durch Halbtöne ersetzt werden, wodurch das Schwebende, sehnsüchtig Gleitende, nie restlos Kadenzierte des melodischen Charakters verloren ging.
Vom türkisch-tatarischen Mittelasien stammen die primitiven Instrumente, mit denen sie Tanz und Hochzeitsfeiern begleiten und die Zwischenspiele der rhapsodischen Heldenlieder ausführen, die jedoch nicht zur Begleitung des Gesangs benützt werden: die Furlà, eine Zungenpfeife, und der Tapan, eine dumpfe Trommel, deren Zusammenklang etwas seltsam Erregendes, wild Erschreckendes hat. Auch die Sackpfeife (Gaida) und die zweisaitige Bulgarija sind östlichen Ursprungs, während die Gadulka direkt dem persisch-arabischen Rebab nachgebildet ist.
Tatarisch sind die sprunghaften, freien Rhythmen und das oft wechselnde, meist komplizierte Metrum, das für $^{7}/_{16}$ eine besondere Vorliebe zeigt und beim Tanz durch Handbewegung und Stampfen unterstrichen wird.
Am häufigsten aber ist der Gebrauch der Hirtenflöte, des Kavàl. Sie entspricht am meisten dem Gefühl der Einsamkeit, das dieses schweigsame, ernste Volk so stolz macht. Bei der Rast von schwerer Feldarbeit oder oben auf den Berghöhen spielt der Hirt auf der Flöte, deren weicher, konzentrierter Ton so wundersam das schimmernde Gleißen jener sonnendurchglühten Himmelsbläue zu Klang verdichtet. In Trillerfiguren, übermäßigen Sekundenschritten, Vierteltonschwebungen bewegt sich die Flötenmelodie, die immer wieder in ihr erstes Motiv zurückkehrt. Es liegt darin die Melancholie des Unauflöslichen, das in Absterben und Wiedergeburt den unendlichen und dennoch seiner Urgestalt treu bleibenden Kreislauf der Natur verfolgt. In dieser Einsamkeit bleibt der Mensch und sein musikalischer Ausdruck in ganzer Reinheit an die Grenzen der Landschaft und des Stammes gebunden.
Erst wenn sich der Mensch mit seinesgleichen zusammenfindet, tritt er aus dem Rahmen schicksalhaft hingegebenen Erfühlens heraus. Seine Seele wird sich des menschlichen, unruhigen Strebens bewußt; an der Seite seiner Brüder sucht er im Kampf den Gang der organischen Gesetze zu überholen, sein Fühlen wird zu Taten verdichtet. Da löst sich auch der Rhythmus von dem Naturhaften los, und über die Grundbässe des Weltenablaufs schwingt sich der starke Ton heldenhaften Einzelerlebens hinaus. Aus der dichterischen Wiedererweckung der vollbrachten Tat formt sich das epische Heldenlied.
Geschehnisse der Vorzeit, dunkle Erinnerungen an die Eroberungsstürme der Wanderung von Asien nach dem Südwesten, der unglückliche und dennoch an heroischen Taten reiche Kampf gegen die Türken, die Verzweiflung trostloser Sklaverei und endlich die Befreiungskriege des vorigen Jahrhunderts, das sind die Stoffe für all diese Epen und Balladen. Wunderbar das

Lied von Arsen, dem letzten freien Bulgarenkönig, der auf funkenschnaubendem Roß den Türken nachjagt, die ihm die Frau entführten, und dort auf freiem Feld erschlagen zusammenbricht. Sein Weib aber wird im Schmerz zu Stein, und noch heute pilgern junge Frauen zu dem schlanken Felsen am Isker, um von der erstarrten Königin Hilfe für ihre schwere Stunde zu erbitten.

Rhapsodischer Schwung belebt die Rezitation, die in Momenten der Spannung und Begeisterung sich zu dramatischem Gesang erhebt, d. h. zu jenem glühenden Pathos, wo die Sprechstimme ihre normale Tonhöhe verläßt und in Schrei und Jubelruf den Eindruck von Gesang erweckt.

Ivan Vasoff, Bulgariens Nationaldichter († 1921) sammelte viele dieser alten Volksballaden und brachte sie in metrisches Gleichmaß. Aber der schönste Schatz ruht lebendig und ursprünglich noch im Volk und wandert von Mund zu Mund, bis auch da die alles nivellierende Zivilisation Westeuropas das wundervolle Erbe eines naturgebundenen Volkes zerstören und ihm den Gassenhauer bescheren wird zum Austausch für Schönheit und Größe.

MODERNE SPANISCHE MUSIK

VON

JOSÉ SUBIRÁ-MADRID

Die zeitgenössische Musik in Spanien leidet gegenwärtig ebenso wie die der anderen Kulturländer unter den unvermeidlichen Folgen einer Unsicherheit, die durch gleichzeitige, verschiedenartige und widerspruchsvolle Strömungen in aller Welt verschuldet ist. Schon deshalb könnte der Nichtspanier vielleicht fragen: Gibt es überhaupt eine moderne spezifisch »spanische« Musik? Ich glaube, diese Frage bejahen zu dürfen, und stütze mich dabei auf zwei Tatsachen, die für mein Land typisch sind. Zunächst wäre sein vielgestaltiger folklorischer Reichtum zu erwähnen. Neben der andalusischen Volksmusik, die am bekanntesten ist und von der kosmopolitischen Hörerschaft für die eigentlich spanische Nationalmusik gehalten wird, gibt es die kastilianische, die galizische, die baskische, die katalanische; nicht zu ver-

Anmerkung des Übersetzers. Spanien ist für uns in musikalischer Hinsicht noch immer eine terra incognita. Der vorliegende Aufsatz will gleichwohl nicht einen Abriß der spanischen Musikgeschichte bieten (der ja auch in einer Zeitschrift nicht am Platze wäre), sondern die gegenwärtige Situation aufhellen und erläutern. Es war und ist für den spanischen Komponisten nicht leicht, vom *Nationalen* zum *Übernationalen* zu gelangen (das er in der Regel mit dem Internationalen verwechselt). Wenn er es versucht, so gibt er leider allzu oft die Substanz seiner Musik für fremde Formhülsen hin. Vgl. Istels Aufsatz über Albéniz: »Die Musik«, XXII, 11. Man muß ein wenig zwischen den Zeilen lesen, um ganz zu verstehen, was der Verfasser (einer der hervorragendsten Musikgelehrten Spaniens) in seiner vornehm-bescheidenen Zurückhaltung bisweilen nur halb sagt, ja kaum andeutet. Das einheimische Absatzgebiet für *seriöse* Musik ist in Spanien allzu eng, allzu klein. Daher die Überproduktion von *Gebrauchs*-Musik, deren internationale Erfolge zu einer ganz irrigen Beurteilung der musikalischen Kultur dieses an ungehobenen geistigen Schätzen so reichen Landes geführt haben.

gessen die dazwischenliegenden Gebiete (wie z. B. das asturische), die auch eigene Züge tragen. Anderseits muß der ruhmreichen Tradition gedacht werden, die sich vor allem auf die großen geistlichen und weltlichen Vokalwerke des 16. Jahrhunderts stützt. Neben den Meistern der Polyphonie wie z. B. *Victoria* und *Guerrero* seien auch die Organisten und Gitarristen (vihuelistas) erwähnt. In den folgenden Jahrhunderten wurde die nationale Tradition durch zahlreiche Komponisten aufrecht erhalten, deren Wirkungskreis in sehr vielen Fällen auf ihr Geburtsland, ja auf den Ort (Kirche, Theater, Herrschaftssitz) beschränkt blieb, für den ihre Arbeiten bestimmt waren. Viele von diesen Werken sind leider verloren gegangen, oder zum mindesten noch ganz unbekannt, weil sie sich in irgendwelchen Winkeln befinden und niemand sie katalogisiert hat.

Es wäre ein Irrtum, eine Selbsttäuschung, wenn jemand glauben würde, über unsere Kunst ohne Berücksichtigung dieser Dinge urteilen zu können, die ja dazu beitragen, ihr ein eigenes Gesicht und eine besondere Sprache zu geben.

Nach Erwähnung der nationalen Einflüsse, die sich in der modernen spanischen Musik stark geltend machen, wollen wir uns daran erinnern, daß im 18. Jahrhundert die italienische Oper in unser Land kam, und dann auch die Instrumentalmusik der germanischen Länder, zumal die Haydnsche, die von den spanischen Musikfreunden der damaligen Zeit sehr bewundert wurde. Im Gegensatz zur italienischen fand aber die deutsche Musik fast gar keine Nachahmer.

Im 19. Jahrhundert überflutete der Romantizismus unsern Boden, und die Konzerte wurden immer zahlreicher sowie immer verschiedenartiger. Gleichwohl, wenn die spanischen Komponisten außerspanische Musik nachahmten, so war es zumeist nur die Oper italienischen Stils, wie sie denn überhaupt aus Temperamentsursachen mehr dem Theatralischen als dem Sinfonischen zuneigen. Der Hang zur Nachahmung vernichtete dann nicht selten die ursprünglichen Keime, die entwicklungsfähig gewesen wären.

Gegen Ende des 19. Jahrhunderts scheinen sich die spanischen Musiker ihrer besonderen Mission in Beziehung zur übrigen Welt bewußt geworden zu sein; die einen, wie *Albéniz* und *Granados*, durch ihre Reisen außerhalb ihres Vaterlandes; die andern durch Anhören und eifriges Studium der großen, von allen Seiten eingeführten Werke. Und damit ergab sich eine unvermeidbare Dualität, da sich nunmehr eine nationalistische klar von einer universalistischen Musik abhob. Die nationalistische Kunstmusik wird hauptsächlich in Katalonien kultiviert, wo es ein politisches, regionales Problem gibt, unter dessen Einfluß die Komponisten Formen und Stileigentümlichkeiten pflegen, die die musikalische Eigenart dieses Gebietes dartun sollen. Die universalistische Musik hat ihr Zentrum in Madrid, einer Stadt, die ebenso expansionsfähig wie Barcelona, aber leichter beeinflußbar ist und ihre Eigenart

nicht so streng wie die katalanische Hauptstadt wahrt. In anderen Städten von geringerer Bedeutung erfreut sich die internationale Kunstmusik gleichfalls einer gewissen Beachtung; aber die Komponisten, die hier ihre Begabung entdecken, gehen entweder nach einer der beiden genannten Städte oder ins Ausland.

Die Scheidung zwischen der populären Musik und jener andern für die Gebildeten scheint immer strenger zu werden. Die eine hat ein weites Betätigungsfeld in der »Zarzuela«, zumal in der kleinen Gattung*). Hier gibt es, neben minderwertigen Stücken, auch kleine Meisterwerke, wie z. B. einige Zarzuelas von *Chapí* oder *Bretón*. Die andere Musik pflegt die großen internationalen Formen, vor allem die Sinfonie sowie die sinfonische Dichtung, und bezahlt so auch der deutschen Kunst ihren Tribut, von der sie tiefe Eindrücke erhalten hat. Aber einige meinen doch, daß die sinfonische Musik zu ernst ist, zu umfangreich, mit mehr Apparat als Substanz; und sie widmen sich einem Impressionismus französischer Prägung, wobei sie im Feinsinnigen und Spitzfindigen ihre musikalischen Ausdrucksmittel suchen. In beiden Fällen sind die Anstrengungen beträchtlich. Eine nationale Tradition fehlt; die Anzahl der Aufführungen kann nur sehr gering sein; und es besteht die Gefahr, daß diese Werke nach der Uraufführung für immer verschwinden, sofern sie überhaupt jemals aufgeführt werden.

Einige Komponisten, deren Ehrgeiz eine gesunde Grundlage hat, verlassen Spanien und suchen sich in anderen Ländern ihren Weg zu bahnen, so z. B. *Manén*, dessen Werke in deutschsprachigen Ländern gedruckt und aufgeführt werden, oder *Turina* und *Falla***), deren Werke in Paris ein Asyl und ermunternden Beifall finden.

Der Zwiespalt zwischen Wollen und Können kreuzt sich zuweilen mit dem Zwiespalt zwischen Nationalismus und Universalismus, manchmal sogar bei dem gleichen Autor. So hat z. B. Turina Kammermusik geschaffen, die an César Franck und die Lehren der Pariser »Schola cantorum« gemahnt, dann aber Orchestermusik, deren aufbauende Elemente rein iberisch sind; während Falla nach einigen spezifisch spanischen (nicht nur andalusischen) Kompositionen gewissen zeitgenössischen Tendenzen folgt, so z. B. in seinem Cembalo-Konzert, das man, je nach seinem Standpunkt, für einen Fortschritt oder das Gegenteil davon halten kann. Wir befinden uns also in einer doppelten Gefahr: Daß nämlich die Manier, die den Zauber des Neuen, des Einmaligen unmöglich macht, die emotionelle Kraft eines Werkes zerstört, oder daß die rein intellektuelle Originalität, die starke Gefühlserregungen nicht kennt, auch die Freude am Schönen ausschaltet.

Ravel, Strawinskij, Schönberg, Atonalität, Polytonalität, Neoklassizismus usw., alles, was irgendwie vorbildlich erscheint, wird von der spanischen

*) Zarzuela grande = Spieloper mit gesprochenem Dialog; Zarzuela chica = Singspiel. D. Ü.

**) Für Falla (spr.: Falja) hat auch Deutschland viel getan, zumal die Berliner Staatsoper und der Verlag Schott. D. Ü.

Jugend eifrig nachgeahmt. Es gibt unter den jungen Komponisten einige vom Glück Begünstigte, denen es gelungen ist, ihre Studien und Erfahrungen in großen nichtspanischen Musikzentren zu machen, wo sie auch Interpreten, Verleger und eine sehr wohlwollende Kritik finden. Aber ihre Kompositionen, die nicht immer auf der Höhe der ihnen gespendeten Lobpreisungen stehen, kopieren zumeist internationale Basar-Moden, so daß wenig Raum für spezifisch spanische Gestaltung bleibt. Unter den weniger vom Glück begünstigten Komponisten, die auf unserer Halbinsel verbleiben, finden sich auch einige, die diese Moden nachahmen; und das wirklich Originale, durch das sie sich auszeichnen könnten, verschwindet dann notwendigerweise unter dem fremden Gewand. Manchmal gehen sie sogar so weit, ästhetische und technische Theorien aufzustellen, um den Geist und die Gestalt ihrer Machwerke zu rechtfertigen. Aber es gibt doch auch andere Komponisten, die vielleicht bescheidener oder sich des geringen Wertes bewußt sind, den vorübergehende Moden haben; und diese, die innerlich der nationalen Strömung folgen, zeigen äußerlich einen Eklektizismus*), dem es vielleicht an Glanz, aber nicht an Aufrichtigkeit und Vitalität fehlt.

Die erwähnten Strömungen breiten sich jetzt immer mehr auf den verschiedenen Kompositionsgebieten aus. Die Chorliteratur wird besonders in Katalunien gepflegt, denn hier gibt es Dutzende von gemischten Chören, und zur Vermehrung des Repertoires tragen verschiedene katalanische Musiker unaufhörlich bei, so z. B. der Patriarch *Nicolau.* Aber dieses Repertoire findet nicht die verdiente Verbreitung, weil die Texte in katalanischer Sprache geschrieben sind und im übrigen Lande wenig Chöre existieren. Auch die religiöse Musik, die durch die Verbindung des Gregorianischen Gesanges mit dem volkstümlichen Melos charakterisiert wird, hat in Katalunien eine starke Resonanz. Hier wäre der Komponist *Romeu* an erster Stelle zu nennen.

Im Theater gibt es nicht nur platt volkstümliche Aufführungen, denn einige Komponisten, wie z. B. der Baske *Guridi*, offenbaren den Geist der nationalen Musik in geläuterter Form. In der sinfonischen Musik zeigen sich Bestrebungen verschiedenster Art. Unter den Werken, die in der letzten Madrider Saison zu hören waren, sei auf ein Werk von *Oscar Esplá* hingewiesen, »La Nochebuena del diablo« (»Die Weihnacht des Teufels«), das die Seele eines musikalisch noch wenig erforschten Landesteils zeigt, des alicantinischen, wenn auch in der Gestaltung einiges an Ravels Manier erinnert; ferner ein Werk von *Julio Gómez,* »El Pelele« (»Der Einfältige«), das Madrider Luft atmet und in harmonischer wie instrumentaler Hinsicht mehr traditionell erscheint. Das Werk von Esplá ist eine spanische Kantate mit mehreren rein sinfonischen Sätzen, während das Werk von Gómez eine instrumentale Übertragung einer monologischen »Tonadilla«**) bildet.

*) Das Wort ist hier nicht in unserem (abschätzigen) Sinn zu verstehen; auch bezieht es sich hauptsächlich auf die Form. D. Ü.

**) Gesungenes Intermezzo, früher bei Bühnenaufführungen sehr beliebt. D. Ü.

Auch die Kammermusik zeigt die beiden Hauptströmungen, die nationale und die universalistische. Hier wäre eine Sonate für Cello und Klavier von *Joaquin Cassadó* zu nennen, die vor fünf Jahren anläßlich des Musikfestes der Gesellschaft für neue Musik in Venedig uraufgeführt wurde. Sie ist ganz durchtränkt von rhythmischen und melodischen Besonderheiten der spanischen Musik.

Die Gitarren-Musik erlebt zur Zeit eine Renaissance, wozu Interpreten wie *Andrés Segovia* und Komponisten wie *Moreno Torroba* beitragen, die beide ganz national eingestellt sind*).

Die nationale Eigenart der spanischen Musik kann gefördert werden durch musikhistorische Studien (cantigas, medievales, vihuelistas, organistas, tonadilleros usw.) sowie durch Aneignung des großen folklorischen Schatzes, der in unseren regionalen Liederbüchern**) enthalten ist. Einige davon sind herausgegeben worden, andere sollen noch veröffentlicht werden.

Wichtig wäre es auch, daß unsere Interpreten (es befinden sich weltberühmte Künstler darunter wie z. B. der Cellist *Casals* und der Pianist *Iturbi)* in ihren Programmen den Werken ihrer Landsleute einen breiteren Raum zugestehen würden; denn das gäbe unsern jungen Komponisten einen Ansporn. Ebenso wäre zu wünschen, daß die maßgebende Kritik eine verhängnisvolle Parteilichkeit beseitigen könnte, die mit Verachtung all das behandelt, was nicht zur eigenen ästhetischen Gruppe oder Freundschafts-Clique gehört, für die man mit Starrsinn und zuweilen auch mit Mitteln kämpft, die sehr wenig verständlich erscheinen.

Ohne Zweifel wird die erwähnte nationale Einstellung in musikalischen Dingen der Anerkennung unserer Tonwerke nur förderlich sein, wenn man unsere musikalische Vergangenheit besser kennt und der Gegenwart mehr Aufmerksamkeit schenkt. Die Verbindung des Nationalen mit dem Neuen wird den Schatz unserer musikalischen Werke vermehren, sofern es sich um eine wirkliche Erneuerung handelt, bei der es mehr auf eine neue Schönheit als auf Seltsamkeit oder Andersgeartetsein ankommt. Dann wird sich auch das internationale Interesse unsern musikalischen Schätzen mehr zuwenden, die zwar beträchtlich, aber außerhalb unseres Landes noch wenig bekannt sind.

Die spanische Musik besteht nicht nur aus Tänzen, Schlagern und ähnlichem. Das wäre vielleicht schon hinreichend bekannt, wenn sich unsere Komponisten mehr bemühen würden, das Nationale mit dem Internationalen zu verschmelzen, ohne sterile Abhängigkeit von dem einen oder anderen. Im übrigen können wir im Hinblick auf viele schöne und tiefe Werke von

*) Die Gitarre ist in Spanien nicht allein eins der volkstümlichsten Musikinstrumente, sondern zugleich ein seriöses Konzertinstrument, das keineswegs nur bei leichter Unterhaltungsmusik verwendet wird. So hat z. B. Falla zum Gedächtnis Debussys eine ernste, feierliche Komposition für Gitarre geschrieben. D. Ü.

**) Manche haben das Alter und die Bedeutung unseres Lochheimer Liederbuches. D. Ü.

geringem Umfang vielleicht sagen, daß die Kleinheit des »Großen« oft erniedrigend, demütigend wirkt, während die Größe des »Kleinen« Geist und Herz erhebt.

(Autorisierte Übertragung von Richard H. Stein)

KÖPFE IM PROFIL (67–68)

ROMAIN ROLLAND

VON

FRIEDRICH BASER-HEIDELBERG

Der größte lebende Dichter der Franzosen — er ist zugleich einer der lichtvollsten und tiefsten Musikdarsteller, die wir besitzen. Mehr noch, viel mehr: er ist der freieste, weiteste Geist, ist eben das, was Europa heute mehr denn je nötig hat: ein reines Herz, das mit unbestechlich klaren Augen immer das Ganze überschaut. Er hat das in vollem Maße, was Bismarck uns Deutschen so dringend ersehnte: Zivilkourage. Sie wuchs ihm nicht zu etwa in der schwelenden, verhärtenden Esse irgendeiner Partei oder sensationeller Diskussionen: sie ist die Frucht jahrzehntelanger Reifung in einsamen Studien, die aber nicht auf Gehirnathletik abzielten, sondern ihm eine selten gleichmäßige Entwicklung aller Kräfte brachten, der sittlichen wie der gedanklichen, der künstlerischen wie der sozialen.

Sein geduldiges Erstarken zu seiner europäischen Mission, die 1914 anbrach, ist wie das Werden einer Glocke: tief in den Hüllen und Mänteln erhärtet unsichtbar die Form in langem Prozeß, bis dann der erste Klang durch die Lüfte schwingen kann. Die wenigsten seiner Bekannten, fast keiner seiner Landsleute ahnten, zu welch tiefem, machtvollen Klingen sie bereitet ward: dann plötzlich, zum anhebenden Kriegslärm, schwang sie sich hoch, durchs Trommelfeuer hindurch der ganzen Welt vernehmbar, so sehr auch die französische Presse bemüht war, die Schalluken abzudichten.

Bisher war man allerorts gewohnt, den Musiker als Zeitvertreib für geruhsame Stunden und Zeiten zu betrachten, der aber sofort zu schweigen hat, sobald an Stelle der schüchternen Musen Mars auftritt. Musik verweichliche den Charakter. Deshalb hatte Platon sie aus seinem Erziehungsplan für Staatsbürger verbannt. Deshalb soll in umgekehrter Absicht Ludwig XIV. die Nachkommen der Frondeurs und rebellischen Adligen in Versailles durch sanfte Menuetts und schmachtende Arien regaliert haben, wobei ihm der intrigante Italiener Lully unentbehrlich wurde. Der erste, der gegen diese dem Musiker als Stand auferlegte Fesseln lökte, war Beethoven, dann Richard Wagner. Das erste mannhafte Bekenntnis aber eines Musikers, einer ganzen irrsinnig gewordenen Welt zum Trotz, eines Einzelnen, nicht Organisierten, blieb Romain Rolland vorbehalten: für die Soziologie des Mu-

sikerstandes eine einzigartige, erstmalige Tat, ein Ereignis von noch nicht abzusehender Tragweite. Der Bildungswert der Musik ist in eine ganz neue Beleuchtung gerückt, nicht durch Diskussionen, sondern durch das einzig Unwiderlegliche: die Tat.

Das Kind wuchs im alten Burgund auf, das bereits einen Dichter in Rollands Heimatstädtchen Nevers aufwachsen sah: Claude Tillier, den Hugo Wolf im Herzen trug.

Rolland erzählt selbst von seinen ersten musikalischen Freunden, einem Klavier und — deutschen Noten:

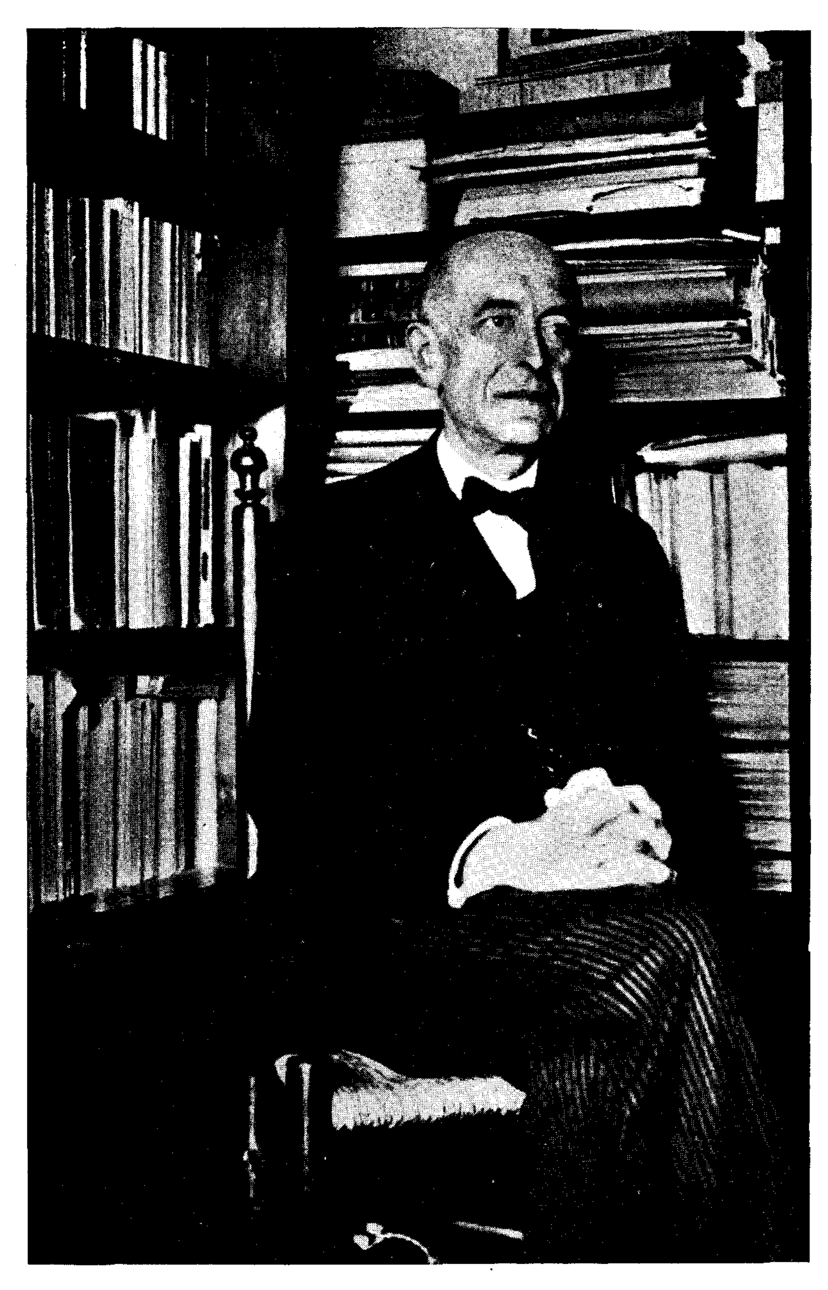
»Es gab bei uns alte Hefte mit deutscher Musik. Deutscher? Wußte ich, was das Wort sagen wollte? In meiner Gegend hatte man, glaube ich, nie einen Menschen aus diesem Lande gesehen . . . Ich öffnete die alten Hefte, buchstabierte sie tastend auf dem Klavier . . . und diese kleinen Wasseradern, diese Bächlein von Musik, die mein Herz netzten, sogen sich ein, schienen mir zu verschwinden wie das Regenwasser, das die gute Erde getrunken hat. Liebesseligkeit. Schmerzen. Wünsche. Träume von Mozart und Beethoven, ihr seid mir Fleisch geworden, ich habe euch mir einverleibt, ihr seid mein, ihr seid ich . . . Was haben sie mir Gutes getan! Wenn ich als Kind krank war und zu sterben fürchtete, so wachte irgend eine Melodie von Mozart an meinem Kissen wie eine Geliebte! Später in den Krisen des Zweifels und der Vernichtung hat eine Melodie von Beethoven (ich weiß sie noch gut) in mir die Funken des ewigen Lebens wieder erweckt . . . In jedem Augenblick, wenn ich den Geist und das Herz verdorrt fühlte, habe ich mein Klavier nahe und bade in Musik.«

In Paris auf dem Lycée Louis le Grand und auf der Ecole Normale können selbst die alten Klassiker, Shakespeare und Corneille, seine heimliche Sehnsucht nach Wagnerscher Kunst, so spärlich er auch von ihr Kunde erlangt haben mochte, nicht zurückdrängen. Früh schon verstand er es, seine großen, selbstgewählten Erzieher um sich zu versammeln:

»Shakespeare überfiel mich und ich warf mich ihm wie eine Blüte hin, zur selben Zeit überflutete mich gleich einer Ebene der Geist der Musik. Beethoven und Berlioz noch mehr als Wagner. Ich mußte es büßen. Unter diesen überströmenden Blüten war ich ein oder zwei Jahre wie ertrunken, gleichsam eine Erde, die sich vollsaugt bis zu ihrem Verderben. Zweimal wurde ich bei der Aufnahmeprüfung in die Ecole Normale, dank der eifersüchtigen Gesellschaft Shakespeares und der Musik, die mich erfüllten, zurückgewiesen.«

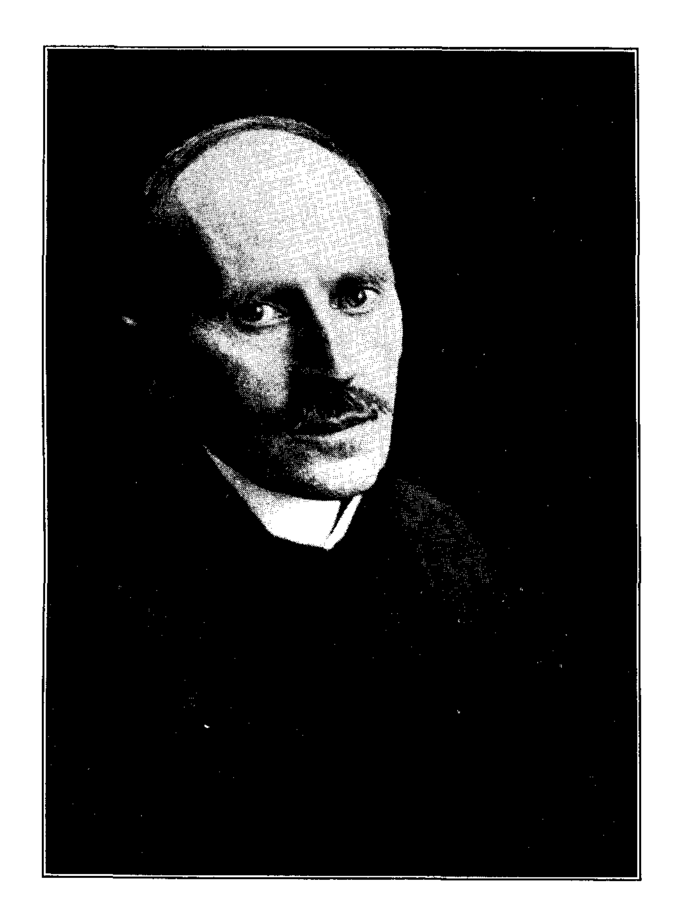
Schon damals tauchten in seiner gestaltenden Phantasie musikdramatische Pläne auf, deren Stoffe er im französischen Legendenkreis gesucht hatte. Von ihnen aber wurde später nur »Saint Louis« als Wortdichtung gestaltet. An Höchstem geschärfte Selbstkritik verbannte alle eigenen Kompositionen in die stille Truhe.

Dafür nahm er in vollen Zügen auf, was ihm Paris bieten konnte. Die Konzerte im Châtelet unter der Stabführung des feurigen Edouard Colonne vermittelten ihm Saint-Saëns, Beethoven und Wagner, besonders aber Berlioz; dann auch Weingartner, Siegfried Wagner, Humperdinck, Mottl, Gernsheim, Balakireff, Rimskij-Korssakoff, Sibelius, Grieg, Suk und Sgambati. Noch höher aber schätzte er (für Wagner) die Lamoureux-Konzerte ein, in denen erstmalig in Frankreich 1884/85 beide erste Akte des »Tristan« aufgeführt wurden, auch der erste der »Walküre«. Lamoureux wagte sich sogar in den folgenden Jahren an »Lohengrin« heren, dessen Aufführung im Edentheater für lange Jahrzehnte die einzige in Frankreich blieb. Von seinen Schulkameraden



MANUEL DE FALLA

Mit Genehmigung der Edition Cahier d'art, Paris



ROMAIN ROLLAND

Vom Rotapfel-Verlag, Zürich, autorisierte Reproduktion.
R. Schlemmer, Leipzig, phot.



PABLO CASALS

Nach der Radierung von Ferdinand Schmutzer
Aus L. Littlehales: Pablo Casals

teilte Paul Claudel und André Suarez seine Wagnerbegeisterung. Sein Lehrer Gabriel Monod, ein alter Freund Nietzsches, der ihm eine eigene Komposition, witzig »Monodie« genannt, widmete, erkannte früh Rollands Begabung für Kulturgeschichte. Den aber zieht allmächtig die Musik an. Welcher Berufung soll er folgen?

In diese Zweifel platzte die Broschüre Tolstois »Was sollen wir tun?«. Daß sein Verehrter, sein Apostel Beethoven lästert, ist dem jungen Rolland unfaßbar, tief schmerzlich: ». . . Insbesondere die Musik war meine lebendige Nahrung, ja, ich kann sogar sagen, daß die Musik meinem Leben so nötig war wie das Brot.« Durfte Tolstoi sie »einen pflichtlosen Genuß« schelten, eine Verführerin zur Sinnlichkeit«? Er schrieb an seinen russischen Meister und erhielt Antwort: »Ich habe Ihren Brief empfangen, er hat mich im Herzen berührt. Ich habe ihn mit Tränen in den Augen gelesen.« Nur die Kunst habe Wert, die die Menschen vereine, ihm gelte nur der als Künstler, der seiner Überzeugung ein Opfer bringt. Nicht Liebe zur Kunst, sondern Liebe zur Menschheit sei die Vorausbedingung aller wahren Berufung; nur wer von ihr erfüllt sei, dürfe hoffen, jemals in der Kunst etwas Wertvolles zu leisten. — Das wurde Rollands Lebensregel, der Angelpunkt seines weiteren Entwicklungsweges.

Mit zweijährigem Stipendium ging's nach Rom, wie es auch den Preisträgern des Pariser Konservatoriums seit Jahrzehnten zur Pflicht gemacht worden war. Hier führte ihn das Schicksal mit *Malwida von Meysenbug* zusammen, deren Schilderungen von Richard Wagner (ihrem Leidensgefährten in der Verbannung nach 1849), Friedrich Nietzsche und Franz Liszt sich dem Dreiundzwanzigjährigen unauslöschlich einprägten. In ihrer Jugendzeit in Kassel war sie durch Ludwig Spohr an beste Musik gewöhnt worden, spielte eifrig Klavier und sang, bald über die Anregungen ihres Hausfreundes Curschmann, des Liederkomponisten, hinauswachsend. Wenn nicht gerade Liszt anwesend war, vermißte sie in Rom schmerzlich musikalisches Leben, bis Rolland kam, der ihr vorspielte. Sie erzählt: »Stundenlang hörte ich jetzt wieder Mozart, Bach, Beethoven und Wagner bei mir ertönen und genoß in andächtiger Stille ganz allein den Verkehr mit jenen großen Seelen, die mir in ihrer metaphysischen Sprache göttliche Offenbarungen verkündeten und mir Stunden reinster Wonne bereiteten.« Bevor ihr junger Freund nach Paris zurück mußte, reisten sie gemeinsam von Venedig nach Bayreuth, besuchten Wagners Grab und hörten Parsifal, Tristan und Tannhäuser. »Es war mir furchtbar leid um ihn, den Hochbegabten, daß er sich nicht frei zu höheren Sphären heben und ganz in der Entfaltung künstlerischer Triebe vom Jüngling zum Mann reifen konnte! . . . Die Tränen, die beim Schluß der Aufführung des Parsifal in seinen Augen standen, verbürgten mir aufs neue . . ., daß er . . . am »sausenden Webstuhl der Zeit« mithelfen werde, der »Gottheit lebendiges Kleid zu wirken«.

In Paris lehrte er an der Ecole Normale, dann an der Sorbonne Musikgeschichte. Durch seine erste Arbeit entdeckte er die Oper vor der Oper: die »Sacre rappresentationi« von Florenz und die »Maispiele« auf dem Lande in Toscana, 140 Jahre vor Monteverdi, 300 Jahre vor Gluck. Auch untersuchte er die musikalischen Schäferspiele mit ihrem genialsten Dichter-Musiker: Torquato Tasso. Noch mehr aber dankt ihm die Musikgeschichte, die erste Opernaufführung in Paris (Luigi Rossi's »Orfeo«, 1647) festgestellt und ihre Partitur entdeckt zu haben. Zugleich enthüllte er ein wunderbares kulturpolitisches Bild der Zeit Mazarins, das später durch die »Bemerkungen über Lully« (welch bescheidener Titel für dies glänzende Gemälde!) fortgeführt wurde. Mit den lichtvollen Essais »Gluck«, »Grétry« und »Mozart« vereinigte er sie in den »Musikern von ehedem«. In den »Musikern von heute« beweist er seinen aufgeschlossenen Sinn für damals umstrittene Moderne: für Wagner, Saint-Saëns, Vincent d'Indy, Richard Strauß, Hugo Wolf und Lorenzo Perosi. Wichtiger aber noch bleibt für die musikwissenschaftliche Forschung das erstmalige Erkennen der Bedeutung des lange unbeachteten Francesco Provenzale. Darüber hinaus aber bekommen sein »Leben Beethovens« und seine »Meisterjahre Beethovens« künstlerische, bekennerische und weithin über die Nur-Musikalischen hinweg werbende Bedeutung. Mit seinem »Johann Christof« schenkte er uns das reinste Bild eines echten Musikergemüts, das vielleicht in den kommenden Jahrzehnten der Reinigung und Klärung unserer so verworrenen Kultur, nicht zuletzt unserer musikalischen Zustände, eine ungeahnte, richtungweisende Bedeutung gewinnen wird, womit eine radikale Umwertung der heute börsenfähigen Werte verstanden sein will.

PABLO CASALS

VON

JOACHIM STUTSCHEWSKY-WIEN

Inmitten einer aufgewühlten und krisenhaften Epoche, unbeirrt von den Strömungen zeitgenössischer Stilwandlungen und einer geänderten Musikauffassung, inmitten des schrillen Jazzlärms, ragt *Casals*, der große Künder klassischer Musik, wie ein Fels aus weiter Ebene in steile Höhen empor.
Es ist einerlei, von welcher Seite man das Profil Casals' zu zeichnen versucht. Denn das Besondere dieses Künstlers, sein Eigenwesen, ist von jeder Seite her gleich scharf ausgeprägt, gleich bedeutungsvoll und lehrreich. Als *Instrumentalist* — von vollkommenster Durchbildung — steht er unübertroffen da; als *Stilist* — von seltener Einfühlungsgabe — hat er unter den Zeitgenossen ganz wenige seinesgleichen; als *Musiker* — von hoher Geistigkeit und angeborener Empfindlichkeit für Form, Phrasierung und Wirkung — wird er, der Nachschaffende, zum Schöpfer.

Das Einzigartige dieses Interpreten liegt in seinem unerschütterlichen Glauben an die Musik, in seiner Liebe zum Instrument, in seiner unmittelbaren Beziehung zum Klang (zum Klang an sich), in der Aktivität des Willens und in der Verschmelzung von Körper, Geist, Seele und Instrument zu einem vollkommenen Ganzen. Im Dienst dieser wunderbaren Einheit ist jeder Finger mit Ausdruckswillen geladen, jeder Bogenstrich klangschön umwoben, jegliche Tonfolge singt sich aus, jede Satzgruppe lebt in ihrer eigenen Architektonik, die gesamte Gestaltung dient restlos den Intentionen des Werkes und seines Schöpfers. In ehrfurchtsvoller Distanz steht er zum Werk und erfühlt die Klangvisionen jedes Komponisten (ob Bach oder Dvorak, Beethoven oder Schumann) mit unermeßlicher Tiefe und Wahrhaftigkeit. Er ist frei von allen konventionellen und gar so billigen Mitteln (auffallendes Portamento, nach außen projeziertes Temperament), mit denen reproduzierende Musiker ihrem Vortrag oft eine eigene Note aufdrücken wollen. Alles Äußerliche ist ihm fremd. Sein Vortrag ist klar, überlegen und vom Bestreben getragen, nicht mehr als der Komposition angemessen zu geben, zu vermitteln. Man ist stets gebannt von der Schönheit, Schlichtheit und *Vollkommenheit* seiner Interpretation. So schwindet hinter dem letzten Ausdruck der Musik jeder Eindruck des Darstellenden.

Bedingungslos gehorcht das Blut seinem alles abwägenden Intellekt und jener unentbehrlichen Disziplin, an deren Mangel der Durchschnitt scheitert. Nichts ist improvisiert. Er verläßt sich nicht auf Zufall, »Stimmung«, sondern hat in systematischer und intensiver Arbeit jenes Stadium technischer Höhe erreicht das ihm ermöglicht, den geheimsten Inhalt eines Werkes voll und überzeugend auszuschöpfen. (Die fabelhafte Ausbalancierung der verschiedenen Kraftquellen und ihre größte ökonomische Ausnützung — hierin liegt sein »technisches Geheimnis«!). Während jedoch andere über die einzelnen Bausteine das ganze Gebäude vergessen, reift Casals in der Werkarbeit zur völligen Geschlossenheit, worin auch die scheinbar unbedeutendste Einzelheit zu erhöhter Bedeutung gelangt. (Hierin liegt das Ureigenste seiner überragenden Begabung!)

Wer Casals hört, kennt das Fluidum, das von diesem Spiel ausstrahlt. Kaum erklingt sein Instrument, ganz leise, so leise und innig, wie dies nie eine menschliche Stimme vermöchte, gerät man schon in seinen Bann. Man achtet nicht auf Eigenheiten in Auffassung und Tempo, ja man vergißt überhaupt, daß das Violoncell ein Instrument ist. Nur schwer findet man sich am Schluß in die Wirklichkeit zurück und glaubt geträumt zu haben, so weit ist man allem Gegenwärtigen, sich selbst entrissen. Jedes Werk bringt er in derart abgeklärter Vollendung, daß man sich eine andere Interpretation kaum noch denken kann. Sogar die gefälligen und immer wieder verlangten, belanglosen kleinen Stücke erhebt er aus ihrer nichtssagenden Alltäglichkeit. Aber erst Bach führt seine starke Persönlichkeit zum Ausdruck letzter Tiefen und

Höhen. Mit einer alles bezwingenden Zähigkeit arbeitete er jahrelang an den Solosuiten — zuerst auch am Klavier —, um sich der musikalischen Linie und des logischen Aufbaus bis in die Forderungen des geringsten Kommas bewußt zu werden, um dann mit der ganzen Hingabe seines Temperaments und seiner elementaren Musikalität in das Mysterium dieser fast unnahbaren Musik einzudringen, die Materie zu überwinden und eigenes Gestaltungsvermögen zu vollendeter Auswirkung zu bringen. So gelangt er zur höchsten Offenbarung *Bach*schen Geistes und seiner reifsten künstlerischen Darstellung. An Bach hat er seine Eigenart entwickelt, mit Bach die ganze Welt erobert.

Innig verbunden seinem ausgeprägten künstlerischen Gestaltungswillen ist seine vitale Lebens- und Arbeitskraft, seine ernste, von gesteigertem Verantwortungsbewußtsein getragene Einstellung zu Beruf und Berufung. Das Spielen wird ihm zum Inhalt des Lebens. Den größten Teil der Zeit verbringt er am Instrument. Dauernd unterwegs, verlaufen seine Tage zwischen Schlafwagen, Hotel und Konzertpodium. Vor dem Krieg war er der meistspielende Künstler. Er konzertierte zehn Monate im Jahr und hatte oft 25 Konzerte im Monat zu absolvieren. Montag Berlin, Dienstag Jena, Mittwoch und Donnerstag Leipzig, Freitag Wien, Samstag Budapest usf., und überall spielte er verschiedene Werke, damals noch meistens mit Orchester. Trotz dieser dauernden körperlichen und geistigen Anspannung arbeitet er täglich mit äußerster Konzentration weiter. Als man Siloti, dessen Gast Casals während seines Aufenthalts in Petersburg war, einmal fragte, »wie Casals als Mensch im Verkehr sei«, konnte er nur mit den Achseln zuckend erwidern: »Ich weiß nicht. Kaum daß er ankommt, ist er auf seinem Zimmer, um nach einer halben Stunde schon am Instrument zu sitzen.« — Nach einem Konzert in Berlin kommt er tags darauf mittags in Jena an, fährt von der Bahn direkt zur Probe (Schumann-Konzert), dann wieder ins Hotel ans Instrument! Am nächsten Tag vormittags spielt er bereits in der Gewandhaus-Hauptprobe das Haydn-Konzert und die letzte Bach-Suite. Man kennt wenig Arrivierte, die von einer derart hohen Auffassung der Verantwortung gegenüber der Leistung erfüllt sind, um an ihr immer und immer wieder zu feilen.

Casals' Einfluß auf die junge Violoncellisten-Generation ist außerordentlich stark. Von der klanglichen Beschaffenheit des Instruments ausgehend — unerreicht dieser mannigfaltig nuancierte Klang von erstaunlicher Schlackenlosigkeit —, ganz auf Ausdruck eingestellt, befreit er die Applikatur von ihrer traditionellen Schwerfälligkeit und weist ihr neue Entwicklungsmöglichkeiten. Er umfaßt in seiner Persönlichkeit den ganzen Weg des Violoncellspiels, um über ihn hinausgehend, zu einem eigenen Vortragsstil zu gelangen, von dem noch Generationen Impuls und Leben empfangen werden. Solche Künstlerschaft, solch übergroße, ideale Erscheinung wird noch nachvibrieren, wenn der Name einst zur Legende geworden sein wird. Nie kann der Welt die Erinnerung an dieses Spiel verloren gehen.

VOM RUSSISCHEN MUSIK-ALLTAG

VON

ROBERT ENGEL-BERLIN

Um die Musikkultur Sowjetrußlands richtig einzuschätzen, ist es nicht mehr so wichtig, über die Musikverhältnisse nach den Konzerten und Opernaufführungen, der Berühmtheit der Dirigenten und Solisten zu urteilen, als vielmehr einzelne Zweige des Musiklebens zu beachten, die davon Zeugnis ablegen, was das Volk musikalisch seit 1918 erworben hat.

Zwar kommt den Konzerten auch im neuen Rußland eine nicht zu unterschätzende Bedeutung zu, und sie werden — zahlenmäßig — in größerem Umfang als zu Friedenszeiten veranstaltet. Doch bilden sie nicht mehr den Kern der russischen Musikkultur.

Es ist bekannt, daß das äußere Bild der Konzerte und Opernaufführungen ein ganz anderes als früher ist; ein sehr prosaisches, nüchternes. Besonders wird die Zweckmäßigkeit der Konzerte durch Befragen der Zuhörerschaft (z. B. »Ist das Spiel des Pianisten XYZ vom soziologischen Standpunkt aus für einen Arbeiter als nützlich anzuerkennen oder nicht?) sowie durch Einführungsvorträge unterstrichen. Diese Vorträge sollen die Musik politisieren und sie nicht mehr als idealistischen, bürgerlichen Genuß erscheinen lassen; auch das Musikhören soll aktiv und klassenbewußt sein. Trotzdem bestätigt der russische Musik-Alltag gar zu oft, daß sich die Freiheit der Tonkunst in politische Doktrinen nicht gut zwingen läßt. Hier einige Beispiele von vielen, die als Stichproben für die Gesamtlage charakteristisch sind. Ein Konzert, den Werken Haydns, Mozarts, Beethovens gewidmet, ist kein »Klassiker-Abend«, sondern geht unter dem Titel »Morgendämmerung des Industrie-Kapitalismus«; ein Tschaikowskij-Abend ist »Die Musik am Ende des russischen Kapitalismus« usw. Der Inhalt der Vorträge ist oft dementsprechend. Da erfährt z. B. der unbefangene Hörer, daß »Skrjabin ebenso zur Welt kommen mußte wie Lenin«, oder, daß die schwermütige Musik Tschaikowskijs dazu beiträgt, die Trauer der durch die Engländer unterdrückten Inder zu begreifen. Das weniger inhaltreiche als geräuschvolle Werkchen von Honegger »Pacific 231«, »soll beim fortschrittlichen Arbeiter die Vorstellung von streikenden westlichen Transportarbeitern, der Bedeutung des Transports für die Industrialisierung der U.S.S.R. hervorrufen«. Aber auch der Bürger, der ehemalige Aktionär einer Eisenbahngesellschaft soll nicht leer ausgehen: »ihn soll diese Musik an die heutige Diktatur des Proletariats in Rußland erinnern«.

Es ist bezeichnend, daß über die Minderwertigkeit der Arbeiter-Konzerte — und diesen werden ja gerade einleitende Worte vorausgeschickt — oft Klage geführt wird, besonders wenn sogenannte gemischte Programme

geboten werden, wo ernste und tiefe Musik, seichter und flacher Singsang, Darbietungen jeder Art wahllos durcheinandergeworfen werden. Musikalische proletarische Blätter, die drastische Beispiele anführen (hier müssen sie unterbleiben, da sie ins Deutsche übersetzt, ihre Kernigkeit verlieren), sagen unverblümt heraus, daß das Podium im allgemeinen von seichtem Repertoire überschwemmt sei und daß oft den Musikern mit wertvollen Vorträgen das Auftreten erschwert, ja unmöglich gemacht wird, weil man ihnen kein Gehör mehr schenkt. Diese Tatsache ist doppelt bedauerlich, weil der neue russische Zuhörer noch — zum Teil wenigstens — unverdorben ist, und es nicht schwer fallen würde, ihn für gute Musik zu gewinnen. Doch, was ist gute, inhaltreiche Musik für das heutige Rußland? Darüber hat man sich ganz wie beim Begriff »proletarische Musik« noch immer nicht geeinigt. Die meisten Klassiker und modernen Komponisten (auch russische) werden ihrer bürgerlichen Gesinnung und Herkunft verdächtigt. Ziemlich einig ist man nur bei zwei Komponisten: Beethoven und Mussorgskij, die ihre politische Zuverlässigkeit erwiesen haben, weil sie Vertreter der revolutionären Bourgeoisie sind. Der musikalisch unbefangene russische Arbeiter und Bauer kümmert sich, soweit er nach ernster Musik strebt, aber überhaupt nicht darum, ob die ihm gebotenen Werke von einem Vertreter der bourgeoisen oder proletarischen Revolution stammen.

In diesem Zusammenhang wäre ein kurzes Gepräch zwischen zwei Arbeitern anzuführen, das von der Sowjetpresse gebracht wurde: »Hast du gehört, heute gibt es Musik?« — »Ausgezeichnet, hoffentlich aber kein revolutionäres Konzert?« Das Volk ist mit politisierter Musik überfüttert worden und meidet solche offiziöse Veranstaltungen, wo es nur kann. Was findet es aber als Ersatz dafür? Leider viel zu wenig gute Musik und in Hülle und Fülle Tanzmusik, Schlager jeder Art, Gassenhauer und dergleichen mehr. Es sind in letzter Zeit in Rußland Bestrebungen wahrzunehmen, die Hochflut dieser Musik einzudämmen, doch können nur unverbesserliche Optimisten hoffen, daß die Maßnahmen von Erfolg gekrönt sein werden.

Als größtes Hindernis wird sich neben der allgemeinen Unkultur Mangel an gut ausgebildeten Musikern, an Instrumenten, Notenmaterial, Räumen und vieles andere mehr melden. Man muß einmal hören, was die vor mehreren Jahren wie Pilze aus der Erde hervorgeschossenen Liebhaber-Orchester und Chöre, deren Zahl ständig abnimmt, in der Provinz spielen. Es sind immer wieder dieselben sentimentalen Walzer, meist preußische Märsche, Polkas, quasi-Zigeuner-Romanzen, die das Herz des Kleinbürgers schon vor einem halben Jahrhundert erfreut hatten. Dieser Musik hat die kleine, doch sehr energische, zähe und fanatische »Assotiation proletarischer Musiker« Kampf auf Leben und Tod erklärt. Doch geben sie selbst zu, daß 99 vom Hundert der russischen Arbeiter die Werke proletarischer Musiker nicht kennen. Bei der musikalischen Selbstbetätigung der Arbeiterschaft,

die eine Zeitlang gute Früchte zu tragen versprach, wurden nur ausnahmsweise Werke neuer proletarischer Komponisten berücksichtigt; sonst galt die Vorliebe klassischen, monumentalen Werken, die oft ohne Notenkenntnis einstudiert wurden.

Das krampfhafte Bestreben, um jeden Preis ein proletarisches Opernschaffen ins Werk zu setzen, ist kläglich gescheitert, und jeder Bericht über eine neue russische Oper beginnt mit dem jetzt längst abgenutzten Satz: »Eine Sowjetoper ist noch nicht geschaffen worden«. Und als weitere unvermeidliche Feststellung: der neue Komponist zeigte hier und dort Spuren einer Eigenart; im großen ganzen begnügt er sich jedoch mit der Anlehnung an Rimskij-Korssakoff, Tschaikowskij, Mussorgskij, Borodin, Puccini u. a.

Viel folgenschwerer als das Nichtvorhandensein des proletarischen Opernschaffens ist, daß sich die Unfähigkeit der proletarischen Komponisten an klassische Werke heranwagt, um diese dem Geist der Zeit anzupassen. Eine Moskauer Arbeiter-Bühne führte kürzlich eine »Bearbeitung« der Oper »Zar Ssaltan« von Rimskij-Korssakoff auf. Die Bearbeitung stammte vom proletarischen Komponisten A. Dawidenko, der nach Behauptung seiner Gesinnungsgenossen »den interessantesten Weg vom kleinbürgerlichen Mitläufer bis zum proletarischen Künstler-Kämpfer zurückgelegt hat«. Die Handlung ist in die Gegenwart verlegt. Zar Ssaltan erscheint in der Maske Nikolaus II. in der Offiziersuniform der alten russischen Garderegimenter usw. bis zum Zarensohn als Stiefelputzer, der Schwanenjungfrau als Verkörperung der Revolution und einem Protest gegen das Urteil im Berliner Tscherwonzenfälscher-Prozeß. Die Kritik fand das alles noch nicht radikal genug und bedauerte teilweise, daß die Musik unangetastet blieb. Eine andere Oper desselben Komponisten »Die Christnacht« wurde als Operette umgestaltet und ihr fremde Musikstücke einverleibt. Auch Werke zeitgenössischer deutscher Komponisten müssen sich zuweilen Umarbeitungen gefallen lassen.

Das Verhalten der musikalischen Machthaber Rußlands zu deutschen Tonsetzern, soweit es sich um solche handelt, die mit dem Zeitgeist liebäugeln, ist ein entschieden negatives; auch lehnen die russischen linksorientierten Musiker die neue westliche Tonkunst fast durchweg ab. Hier hat sich gleichfalls eine Schablone gebildet, denn zu oft heißt es in den Besprechungen neuer westlicher Musik: »das alternde, impotente Musikschaffen des bürgerlichen Westens.«

Neben der politischen Unduldsamkeit unterbinden auch die zahlreichen Krisen den Fortschritt. Die Provinz, das eigentliche Rußland, leidet unsäglich unter Musikhunger und Musiknot. Es mangelt an allen Ecken und Enden, und das, was an alten Beständen noch vorhanden ist, läßt sehr viel zu wünschen übrig. Ein Musiker, der in die tiefste Provinz — einen ausgedehnten südrussischen Industriebezirk — verschlagen wurde, schildert ebenso resig-

niert wie einprägsam den Zustand der ihm zur Verfügung gestellten Instrumente. Er schreibt wörtlich: »Unsere Musikinstrumente sind in der Regel viel mehr einem Motorrad, einem Bauernwagen, einer ausrangierten Küchenkasserolle als einem Klavier ähnlich. Die Leitung der Arbeiterklubs verhält sich nicht nur indifferent, sondern reagiert überhaupt nicht. Es spielt ein jeder, und wie es ihm gerade Gefallen macht: mit Händen, Füßen, Stiefeln. Die Tasten werden herausgerissen, die Füße abgebrochen, das Pedal herausgezogen . . .«

Einen tiefen Einblick in den Musik-Alltag gewähren die Tagebuchaufzeichnungen der Mitglieder musikalischer Brigaden oder Stoßtrupps, die Dörfer und Kollektivwirtschaften aufsuchen, um die gänzlich aus den Fugen geratene oder überhaupt nicht vorhandene Musikbetätigung wieder einigermaßen instand zu setzen und dann weiterzuziehen, um im nächsten Flecken dieselbe Sisyphusarbeit von neuem vorzunehmen. Hier einige dieser Aufzeichnungen: »Die roten Ecken (so werden in Rußland die von der Regierung überall eingerichteten Klubzimmer genannt) befinden sich gar zu oft in schrecklichem Zustand: Fenster ohne Rahmen, Zimmer ohne Türen, selten geheizt. Ist das zufällig in Ordnung oder in Ordnung gebracht, so läuft von den Wänden Wasser, und der Raum selbst dient gleichzeitig vielen Zwecken. Ab und zu findet man ein zerbrochenes Klavier oder einen untauglichen Lautsprecher, für deren Instandsetzung keine Mittel aufzutreiben sind«. Ein anderer Musikinstrukteur — parteipolitisches Musikmädchen für alles — schreibt: »Es will mir scheinen, als ob unsere Organisatoren, die viel zu viel vom Dorf geredet haben und dieses „ausgezeichnet können", nicht Werke von Schumann, sondern Volks- und Revolutionslieder für die Dorforchester instrumentieren müßten«. Vorträge über die Wichtigkeit einer richtigen politischen Einstellung in der Musik fehlen auch hier nicht.

Das herrliche russische Volkslied wird sehr selten gesungen. Das widerläuft aber der Politik der Machthaber keineswegs; denn die Bedeutung des alten russischen Volksliedes wird von ihnen wie folgt formuliert: »Die breite, ruhige, träge Melodie alter russischer Volkslieder, durchdrungen von beschaulicher Nachdenklichkeit und weicher, passiver Trauer, hat uns heute nichts mehr zu sagen und könnte uns höchstens einlullen; sie spornt weder zur Aktivität im allgemeinen, noch zur Tat im einzelnen an.«

Dagegen wird das Massenlied eifrig, vorläufig jedoch erfolglos, propagiert. Ein Wettbewerb auf diesem Gebiet verlief negativ, denn die Mehrzahl der Teilnehmer hat nicht einmal den Sinn der Sache erfaßt. Komponisten der Vorkriegszeit blieben so gut wie unbeteiligt; der Komponisten-Nachwuchs beteiligte sich dagegen mit nur zu 8 vom Hundert. Die anderen waren von einer primitiven, höchstens mittleren musikalischen Vorbildung. Kaum zehn von den 700 eingesandten Massenliedern hatten künstlerischen Wert.

Das beschauliche Genießen ist auch in der Kunstmusik verpönt. Vor einiger

Zeit konnte man in einem Berliner Brief eines Moskauer Blattes lesen: »Ein tiefer Erfolg Wilhelm Furtwänglers wäre bei uns fraglich. Das russische Publikum (insbesondere das Moskauer) hat sich fast gänzlich von der Art Musik entwöhnt, die man als musikalisch-kontemplative, musikalisch-denkerische bezeichnen könnte.« Es hat eine Verschiebung überall, aber auch eine der Musikpsyche stattgefunden, die nach unseren Begriffen oft an eine Verrohung des Musikempfindens grenzt. Das Spiel des eminenten Bach-Interpreten Alexander Borowsky wurde in Rußland im allgemeinen negativ beurteilt, als prätentiös und manieriert, formal und langweilig bezeichnet. »Die nicht gewöhnlichen technischen Kenntnisse können über die farblose künstlerische Persönlichkeit dieses blaßen Epigonen der abgewirtschafteten musikalischen Traditionen nicht hinwegtäuschen«, so äußerte sich einer der Rezensenten. Den Vogel hat aber ein Kritiker abgeschoßen, der das tief innige »Lied von der Erde« von Gustav Mahler als »gemeinste und inhaltloseste Musik« empfand.

LETTLÄNDISCH-LITAUISCHE MUSIK

VON

WOLFGANG GREISER-ALLENSTEIN

Ich bin vor einiger Zeit in einem lettischen Dorf gewesen und habe jener Volksmusik zugehört, die das Charakteristikum für alle die kleinen osteuropäischen Randstaaten ist, die man nach dem Weltkrieg aus dem einstigen Rußland entstehen ließ und deren musikalischer Ausdruck dadurch gekennzeichnet ist, daß alle Musikpflege in diesen Ländern vom *Volk* getragen wird. Das Volk singt in Lettland wie in dem ihm in allen Teilen verwandten Litauen seine Seele, sein Schicksal, sein Temperament, natürlich auch seine Nationalität.

Man behaupte nicht, daß das mehr oder weniger jedes Volk tue. Gewiß hat der Deutsche, der Franzose, der Engländer, der Yankee, auch der Hottentotte seinen »Nationalgesang«, in dem er bis zu einem gewissen Grade sich selbst singt. Wir Deutsche nennen auch einen außergewöhnlich reichen Schatz an Volksliedern unser eigen, aber all das deckt sich kaum mit dem, was das einstmals unzerteilte Rußland und somit auch das heutige Lettland-Litauen in seiner Volksmusik besitzt.

Geht man tiefer in Lettland oder Litauen hinein, so wird es noch deutlicher, daß sich die nationale, d. h. die völkische Musikpflege hier auf einer ganz anderen Basis gehalten hat als bei uns. Das Volksgut im Liedgesang der Lettländer wie der Litauer liegt im Festhalten am Traditionellen so tief verwurzelt und verankert, daß sich diese »Stagnation« sehr wohl an einer umfänglich beschränkten Zahl von vorhandenen Gesängen nachweisen ließe,

nicht aber an deren vereinheitlichtem Charakter. In diesem Punkt übertreffen uns die Völker am Njemen und im lettischen Land um ein beneidenswertes. Tausend Melodien leben in diesem Volk. Nicht aufgezeichnet. Sie *leben.* Sie werden im Dorfe gesungen und klingen in Kirchen und auf Festen. Wem sie nicht über die Lippen kommen, dem widerhallen sie im Herzen. Jeder kennt sie, jeder trägt sie in sich, und es bedarf nur eines einzigen Anschlages, dann ist es, wie wenn ein Sturm durch eine Äolsharfe geht; die Seelen schwingen — das Volkstum singt.

Der Melodiegang dieser Lieder ist allerdings durchaus eintönig. Er klingt zumeist matt, ein wenig müde, resigniert, aber er packt und trägt auch Impulse in sich zu Leidenschaft und Liebe. Sein Rhythmus ist nicht ohne Temperament, doch wechselt er sehr oft. Ob das aus der Unrast eines grenzstaatlichen Nomadenvolkes erklärlich ist?

Die Texte der Lieder sind endlos. Sie werden vom Leitton am Schluß einer Strophe zum nächsten Vers hinübergeführt, und reißt das Ende urplötzlich ab, dann summen geschlossene Lippen die Melodie immer noch weiter und weiter. Es liegen endlose Steppen in diesen Gemütern, die voll tiefer Religiosität und ungeahntem Reichtum sind.

Die Harmonisierung der Lieder ist ureinfach. Sie fällt entweder gänzlich aus oder bewegt sich schwermütig und in fast wehen Klängen zumeist durch Sekunden und Terzen. Ganz so, wie das Volk lebt, schwerschrittlich ernst, ein wenig bleiern, aber genau. Es kennt und singt seine Dissonanzen und schlägt im Herzen und im Sinn das Instrument seines Schicksals an. *Das* ist sein Lied.

In der Musikkunstpflege ist Lettland-Litauen ein Neuling. Es wird versucht, die breite Masse des Volkes natürlich auch gesellschaftlich für Musik zu interessieren, aber hierzu fehlt es an geistigem Schwung. Musik, die in anderen Zusammenhängen Philosophie sein kann, ist für Lettland-Litauen zunächst nur eine Werkstatt. In ihr ist auch die Literatur dieser Richtung noch äußerst bescheiden. Die Zahl eigener Komponisten ist beschränkt. Zum großen Teil sympathisieren diese noch recht auffällig mit den Künstlern des heutigen Rußlands. Sie kommen noch zu keiner Selbständigkeit.

So ist die musikalische Kunstproduktion im Konzert wie im Opernsaal zu einem großen Teil noch Reproduktion, wenngleich durchaus nicht verkannt werden soll, daß man bemüht ist, natürlich in beiden Ländern getrennt, alle Kräfte zusammenzufassen, um das Volk auch mit einer gewissen Konsequenz musikhistorisch und musikpolitisch zu erziehen. Man hat in Riga und an anderen Plätzen Musikhochschulen geschaffen oder sie mit entsprechenden Studienlehrgängen an bekannte Institute angeschlossen. Ob man aber dadurch das erreicht, was andere Völker in künstlerischer Musikpflege leisten, muß abgewartet werden. Man fühlt sich eher geneigt, zu behaupten, daß diese Bauern, denen die Weisen einer volksgewohnten Musikalität so

tief im Herzen liegen, bei ihrer gesunden Einstellung für das Primär-Primitive kein allzu starkes Bedürfnis für den Schwung hoher künstlerischer Schulung haben. Die Solidität der kontrapunktischen Tragweise ihrer Lieder ist ihnen zehntausendmal mehr wert als eine klassische Sinfonie.

Natürlich wird überall in diesen kleinen Militärstaaten auch der Versuch gemacht, die Musik im öffentlichen Leben auf Charakter und Form des gegenwärtigen Staatswesens einzustellen. Hierfür ist aber nur ein ganz kleiner Kreis, wenn auch durchaus der gesellschaftlich intelligentere, in den wenigen Städten der beiden jungen Republiken zu gewinnen. Litauen hat einige gute Militärorchesterdirigenten, Lettland ein paar tüchtige Fachmusiker, darüber hinaus aber ist selbst in Theatern und Konzertsälen der Anklang an die russische Musik noch immer so groß, daß es dem Volke oft gar nicht klar wird, wie eng es gerade durch die Kunstbildung noch immer zu einem Lande steht, von dem es getrennt wurde.

Eine vornehme Litauerin sagte mir einmal: »Die in unserm Volkstum fast einseitig klar zum Ausdruck kommenden musikalischen Energien bedürfen der Disziplin einer besonderen Kunstpflege nicht. Das tragende Element in unserer Musik ist das Bauerntum in der Kraft aller seiner Mittel, die es besitzt, um immer wieder zu sagen, daß es stolz auf seine Natürlichkeit bleibt.« Ich glaube, diese Frau hat recht.

DIE MUSIKPFLEGE IM HEUTIGEN NORD-AMERIKA

VON

WILLEM HARMANS-SAN FRANCISCO

Der Stand der Musikpflege eines Landes ist bis zu einem gewissen Grade von seiner einheimischen Musikerzeugung abhängig. Ein einziger führender Geist kann sehr viel dazu beitragen, nationaler Kunstäußerung Weltgeltung zu verschaffen. An einem solchen Führer hat es in Amerika bis jetzt gefehlt. Vielleicht daß *Edward MacDowell*, mit dessen Namen man die amerikanische Musikproduktion zu identifizieren pflegt, dafür der rechte Mann gewesen wäre. Leider erschien dieser bedeutende Musiker einige Jahrzehnte zu früh, um Einfluß auf eine Generation auszuüben, die sich damals noch am Anfang ihres Werdegangs befand. Auch hatte MacDowell mit denselben Widerwärtigkeiten zu kämpfen, die es einem nahezu isoliert auftretenden einheimischen Künstler schwer macht, sich zwischen Musikgrößen von internationaler Bedeutung zu behaupten. So ging ein großes Talent zugrunde, verkannt und obendrein von gewissenlosen Menschen ausgebeutet.

Es soll nicht behauptet werden, daß es gegenwärtig an echten schaffenden Talenten gebricht. Es ist sogar erstaunlich, wie groß die Produktivität im allgemeinen ist. Man liest unablässig von neuen Erzeugnissen auf nahezu allen Gebieten der Tonkunst. Leider stehen die ungeheuren Entfernungen zwischen den einzelnen Kulturzentren und die ungleich verteilten Mittel zur Wiedergabe einer schnellen Verbreitung manches bemerkenswerten Werkes im Wege. Meistens ist es schon überholt, ehe es seinen Weg von Küste zu Küste zurückgelegt hat — eine Kleinigkeit von ungefähr fünftausend Kilometern! Allerdings läßt sich nicht leugnen, daß manches Werk seinen Erfolg einer mehr oder minder kräftigen Reklame verdankt. Man könnte wohl einwenden, daß solche Fälle durchaus nicht auf Amerika beschränkt sind. Der Unterschied ist jedoch, daß sich gerade infolge der Riesenentfernungen der Nimbus viel länger frisch erhält als anderwärts.
Das berüchtigte Jazz ist als musikalische Äußerungsform keineswegs einheimisch, sondern gehört bekanntlich der Negerbevölkerung an, die ja ihre afrikanische Abstammung weder verleugnen kann noch will. Daran ändert selbst die Tatsache nichts, daß Bestrebungen angebahnt worden sind, das Jazz auf eine höhere künstlerische Stufe zu erheben. Es soll deshalb durchaus nicht verkannt werden, daß Werke wie *Paul Gershwins »Rhapsody in Blue«* Anspruch erheben dürfen, als ernste Tonschöpfungen zu gelten, selbst wenn dem Komponisten der Vorwurf der Stillosigkeit nicht erspart bleiben kann, weil sich seine Musik als eine merkwürdige Verschmelzung von Negerallüren mit Lisztschem Aufputz zu erkennen gibt. Trotz alledem darf Gershwin ernst genommen werden, besonders da sein Konzert in F wie einige seiner jüngsten Kompositionen Zeugnis von einem bemerkenswerten Fortschritt ablegen.
Die Untersuchung des amerikanischen Musikschaffens wird außerdem noch dadurch erschwert, daß erst ermittelt werden muß, welche von den als einheimisch bezeichneten Tonsetzern tatsächlich rein amerikanischer Herkunft sind. Gerade in diesem Punkt stößt man auf Schwierigkeiten, weil der Amerikaner in verzeihlichem Ehrgeiz es liebt, jeden erfolgreichen Musiker, der sich lange genug im Lande aufgehalten hat, als nationales Erzeugnis auszugeben. Zu den älteren Tonsetzern, die sich mit dem 1862 in Breslau geborenen *Walter Damrosch* in das Verdienst um die Grundlegung einer einheimischen Musiksprache teilen, ist vor allem der 1919 verstorbene *Horatio Parker* zu erwähnen, dessen Oper »Mona« als der Gipfelpunkt seines Schaffens angesehen wird. Sein Oratorium »Hora Novissima«, das in England oft aufgeführt worden ist, erwarb ihm den Doktorgrad der Universität Cambridge. Als Opernkomponist steht ihm der 1885 geborene *Deems Taylor* am nächsten. Seine erste Oper »The King's Henchman« machte vor einigen Jahren in New York ziemliches Aufsehen. Sein neuestes musikdramatisches Werk »Peter Ibbetson« wird als bedeutender Fortschritt in seiner Entwicklung

gerühmt. Andere verdienstvolle Tonsetzer sind *John Alden Carpenter* (geboren 1876), von dessen Werken die merkwürdige Suite »Adventures in a Perambulator« (Abenteuer in einem Kinderwagen), und vor allem seine vielgespielte Violin-Klavier-Sonate weitere Verbreitung gefunden haben. Dann *Henry Hadley* (geboren 1871), dessen Name als Komponist von Sinfonien und zwei komischen Opern in weitere Schichten gedrungen ist. *Charles Wakefield Cadman* (geboren 1881) ist hauptsächlich durch seine Oper »Shanewis« bekannt geworden. Zu nennen wären noch *Daniel Gregory Mason* (geboren 1873), dessen Vielseitigkeit als Komponist noch von der als Schriftsteller übertroffen wird, die beiden Brüder *Ethelbert* und *Arthur Finley Nevin*, von denen der erstere, jung verstorben, als Liederkomponist Erfolge hatte, während der zweite durch seine preisgekrönte Oper »Poia« für kurze Zeit das Ohr der Musikwelt auf sich zog.

Die Hoffnung auf eine ausgesprochen amerikanische Tonsprache wird leider dadurch verringert, daß viele der jüngeren Tonsetzer sich bewußt oder unbewußt ausländische Modekomponisten zum Vorbild nehmen. Mit ihnen wetteifern die Bilderstürmer, von denen jeder eine eigene Richtung zu gründen bestrebt ist, meistens ohne sich viel Gewissensbisse zu machen über die Wahl der Mittel. Manche versteigen sich zu Klangeffekten, die selbst Schönbergs Muse zahm und durchsichtig erscheinen lassen. Diese Art von Musik besitzt natürlich keine klassifizierbare Physiognomie. Es bleibt deshalb einstweilen noch abzuwarten, wer von diesen Talenten zur Klärung gelangen wird.

Hinsichtlich der ausübenden Tonkunst ist der Fortschritt im allgemeinen bemerkenswert, und die bedeutendsten amerikanischen Virtuosen und Sänger genießen in Europa genau dasselbe Ansehen wie in der Heimat.

Das eigentliche Musikleben in der »Saison« steht in einigen Städten an Buntscheckigkeit keineswegs viel hinter dem der europäischen Großstädte zurück. Das Betrübende ist nur, daß dem kleinen Mann die Tore zur Kunst verschlossen bleiben, denn die Eintrittspreise zu Opernvorstellungen und Sinfoniekonzerten sind so hoch, daß das ärmere Volk leer ausgeht.

Man darf sich außerhalb Amerikas nicht dazu verleiten lassen, die musikalischen Zustände in New York, Chicago, San Francisco und Los Angeles als charakteristisch für das ganze Land anzusehen. Die wirkliche Sachlage offenbart sich am treffendsten nicht nur dadurch, daß es in den Vereinigten Staaten nur etwa ein Dutzend Sinfonie-Orchester gibt, die man als erstklassig bezeichnen kann, sondern noch mehr dadurch, daß, mit Ausnahme von San Francisco und Los Angeles, die Städte samt und sonders östlich vom Mississippi liegen. Das heißt, daß man in einem gewaltigen Teil des Landes, zu dessen Durchquerung der Schnellzug nahezu drei Tage braucht, kein einziges vollgültiges Orchester antrifft. Bedenkt man außerdem, daß das kunstliebende Publikum in erster Linie Anspruch auf die Werke der Klassiker

und Romantiker erhebt, so kann man sich leicht vergegenwärtigen, wie karg es um die Förderung der einheimischen Orchesterkomponisten bestellt ist.
Noch unzulänglicher ist die Pflege der Oper. In ganz Nordamerika gibt es nur zwei ständige Opernhäuser, nämlich die Metropolitan Opera in New York, mit einer Spielzeit von 5½ bis 6 Monaten, und die Chicago Opera mit einer solchen von zirka 5 Monaten. Alle anderen Städte sind auf Gastspiele dieser Gesellschaften angewiesen. In einigen bedeutenderen Plätzen wird dem Mangel an einem Opernleben durch das sogenannte »Civic Opera«-System zu steuern versucht, bei dem das Personal sich teils aus Berufskünstlern, teils aus kunstsinnigen Dilettanten zusammensetzt. Die Spielzeit beläuft sich jedoch auf selten mehr als drei Wochen jährlich. Die ganze Lage wirkt um so befremdender, als Amerika über eine Fülle prächtigen Stimmenmaterials verfügt, und der Amerikaner sich überall als ein begeisterter Opernfreund zu erkennen gibt. Die Hast jedoch, die das äußere Kennzeichen des amerikanischen Lebens ist, und nicht zuletzt der Umstand, daß das Freiheitsbewußtsein des Amerikaners jeder streng durchgesetzten Disziplin abhold ist, haben sich bis jetzt einer erfolgreichen Pflege des einheimischen Opernlebens feindlich erwiesen. Es ist denn auch gerade dieser Punkt, der eine Wandlung dringend verlangt, denn die Überzeugung, daß eine rücksichtslos durchgesetzte Disziplin das einzige Mittel ist, um die Musikbetätigung auf eine Stufe zu erheben, von wo aus sie mit der übrigen Kulturwelt wetteifern kann, hat sich leider noch nicht Geltung verschaffen können.
Freilich ließe sich mancher Übelstand ohne Mühe beheben, wenn die einzelnen Stadtverwaltungen sich dazu verstehen würden, ernste Bestrebungen, an denen es durchaus nicht fehlt, durch angemessene Subventionen zu unterstützen. Das Wohl und Wehe der meisten Sinfonie-Orchester und Operngesellschaften hängt eben noch stets von der Freigebigkeit wohlhabender Bürger ab. So ist es denn unvermeidlich, daß heute noch die Führung des Musiklebens zum größten Teil in den Händen von Europäern liegt. Das schlagendste Zeugnis ist die Tatsache, daß so ziemlich alle Dirigentenposten mit europäischen Musikgrößen besetzt sind. Aber der Amerikaner hat es sich nun einmal in den Kopf gesetzt, auf künstlerischem Gebiet dieselbe Höhe zu erreichen wie seine Verwandten jenseits des Ozeans.
Die Lösung der brennendsten Frage ist nun in der Weise versucht worden, daß man der Musikpflege im Lehrplan der Schulen einen breiteren Raum gewährt. Jede Anstalt kann sich heute mit ein oder zwei aus Schülern gebildeten Orchestern brüsten, die von speziell dafür angestellten Dirigenten geleitet werden. Auf diese Weise wird bei den Kindern die Liebe zur Musik frühzeitig geweckt, und es ist anzunehmen, daß der junge Nachwuchs des Volkes den Werken der großen Tonmeister ein höheres Verständnis entgegenbringen wird, als dies den Großeltern und Eltern beschieden war.

WIEDERAUFFINDUNG EINER VERSCHOLLENEN JANACEK-OPER

VON

HANS HOLLÄNDER-BRÜNN

Die Frühzeit des großen mährischen Komponisten Leos Janacek ist bis heute so wenig erschlossen, daß man in der Auffindung einer unbekannten Jugendoper ein Ereignis von zumindest großem musikhistorischen Interesse begrüßen muß. Doch über diesen akademischen Wert hinaus bedeutet der Fund, der jüngst dem bekannten Bearbeiter der »Totenhaus«-Partitur B. Bakala in Brünn geglückt ist, auch noch die Bereicherung des Janacekschen Bühnenoeuvres um ein reizendes Kunstwerk. »Roman-Anfang«, so heißt die neuerdings ans Licht getretene Oper, ist 1891 entstanden und erlebte 1894 in Brünn einige wenige Aufführungen. Bald darauf verschwand sie aus dem Gesichtskreis der musikalischen Welt: der impulsive Janacek hatte die Partitur in einer kritischen Stunde zum großen Teil vernichtet, weil in ihr mehrfach Zitate aus bestehenden Volksliedern enthalten waren. Selbstverständliche Logik des Genies, das, der geheimnisvoll schöpferischen Potenz »Volk« auf das innigste verbunden, es nicht nötig hatte, in seinen Werken mit folkloristischem Aufputz zu prunken. Tatsächlich bezeugen die vielen fehlenden Partiturseiten einen gewaltsamen Eingriff; indessen konnte aus dem vollzählig zustande gebrachten Stimmenmaterial und einer frühen Klavierskizze die Oper lückenlos wiederhergestellt werden. »Roman-Anfang« steht in der Chronologie der Janacekschen Bühnenwerke an zweiter Stelle, vermittelt also den Stilübergang zwischen der romantisch-mythologischen Epigonenarbeit »Sarka« (1887) und der reifen Volksoper »Jenufa« (1896 bis 1903). Das Werk erweist sich klanglich und in der Erfindung stellenweise von Smetana und Dvorak beeinflußt, gewinnt aber, besonders in den lyrischen Partien eigene Haltung, deren blühender melodischer Aufschwung unmittelbar auf »Jenufa« deutet. Einprägsame Rezitative, an deren Stelle in der ersten Fassung Melodramen stehen, sowie die konsequent gehandhabte Durchkomposition erhärten um ein weiteres den bereits geläuterten Stilwillen des 37jährigen Meisters. Am abträglichsten ist der Oper wohl ihr unerlaubt naives Textbuch, in dem Jar. Tichy eine ländliche Liebesgeschichte in Anlehnung an eine Erzählung von Gabriella Preiß, der nachmaligen Verfasserin des »Jenufa«-Buches, behandelt. Der singspielmäßige Ton dieser harmlosen Handlung hat jedoch Leos Janacek, den genialen Feuerkopf, nicht gehindert, mit »Roman-Anfang« ein charaktervolles Operchen zu schaffen, dem man eine baldige bühnenmäßige Wiedergeburt gern wünschen möchte.

EUGÈNE YSAYE

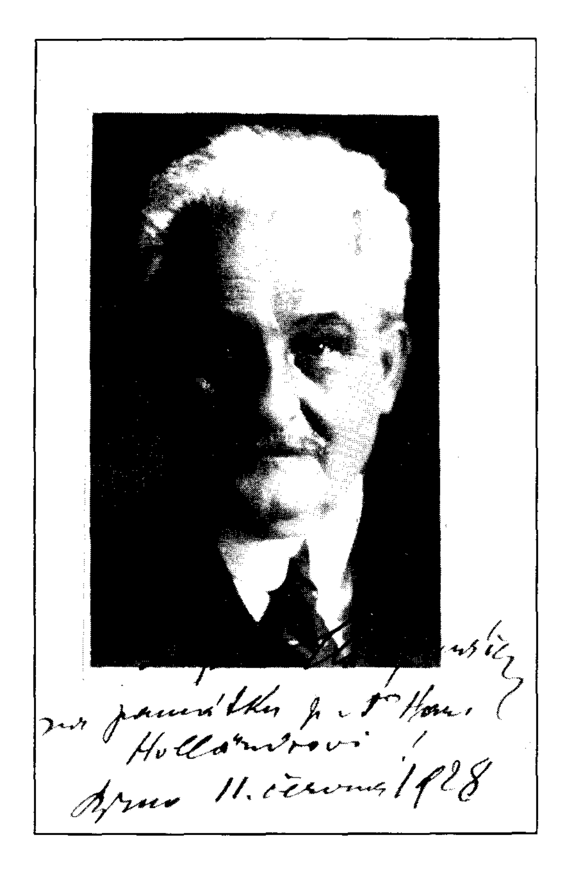
EIN NEKROLOG

VON

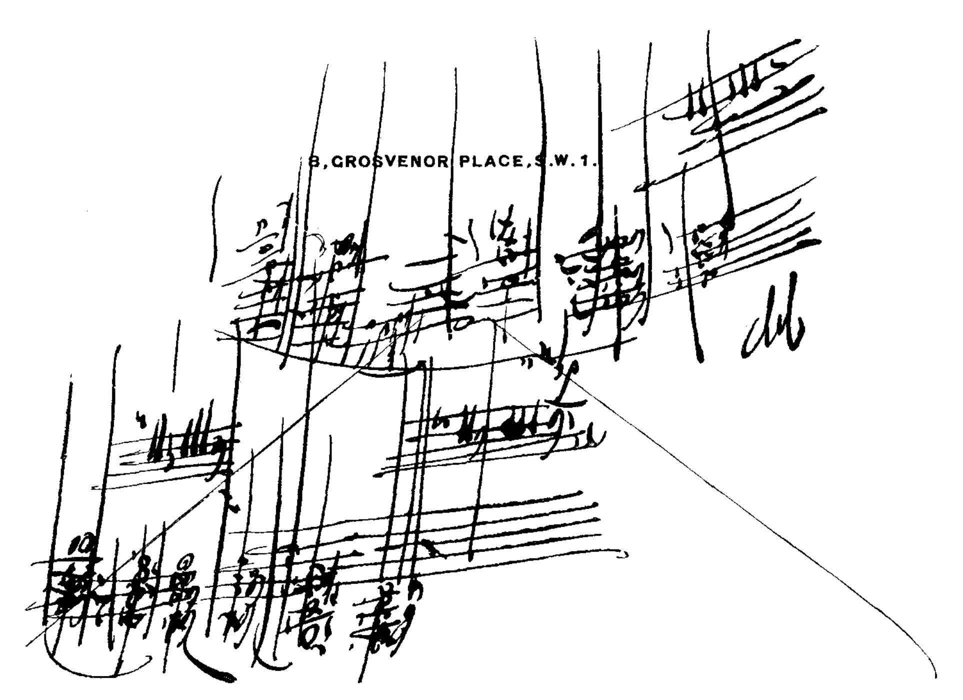
FRIEDRICH BASER-HEIDELBERG

Er war ein großer Virtuose, also etwas, das vielleicht schon der nächsten Generation so fremd vorkommen mag wie ein Ichthyosaurier, der im Sedimentgestein seine Jahrtausende überwinterte. Aber jetzt leben noch viele, die einmal von der Süße seines Tons, von dem Schwung seines Bogenstrichs bezaubert waren und die kalter Herbsteshauch berührte, als sie lasen, daß nun auch er dahingegangen ist. (12. Mai 1931.) Ein Mime war er auf dem Gebiet der Musik, doch ein gewaltiger, machtvoll in die Breite wirkend, wie es dem größeren, tieferen Künstler ja zumeist verwehrt ist. Ysaye hatte seine Mission zu seiner Zeit, mögen auch die Wirkungen seiner süßen Kantilene oder seiner furiosogepeitschten Künstlermähne nicht immer nur musikalischer Artung gewesen sein. Er war es, der viel mehr noch als sein Lehrer Vieuxtemps selber in den Reformkonzerten Vieuxtemps diese hinreißenden Rubatostellen entdeckte, wie sie auf klavieristischem Gebiet nur noch Chopin bietet.

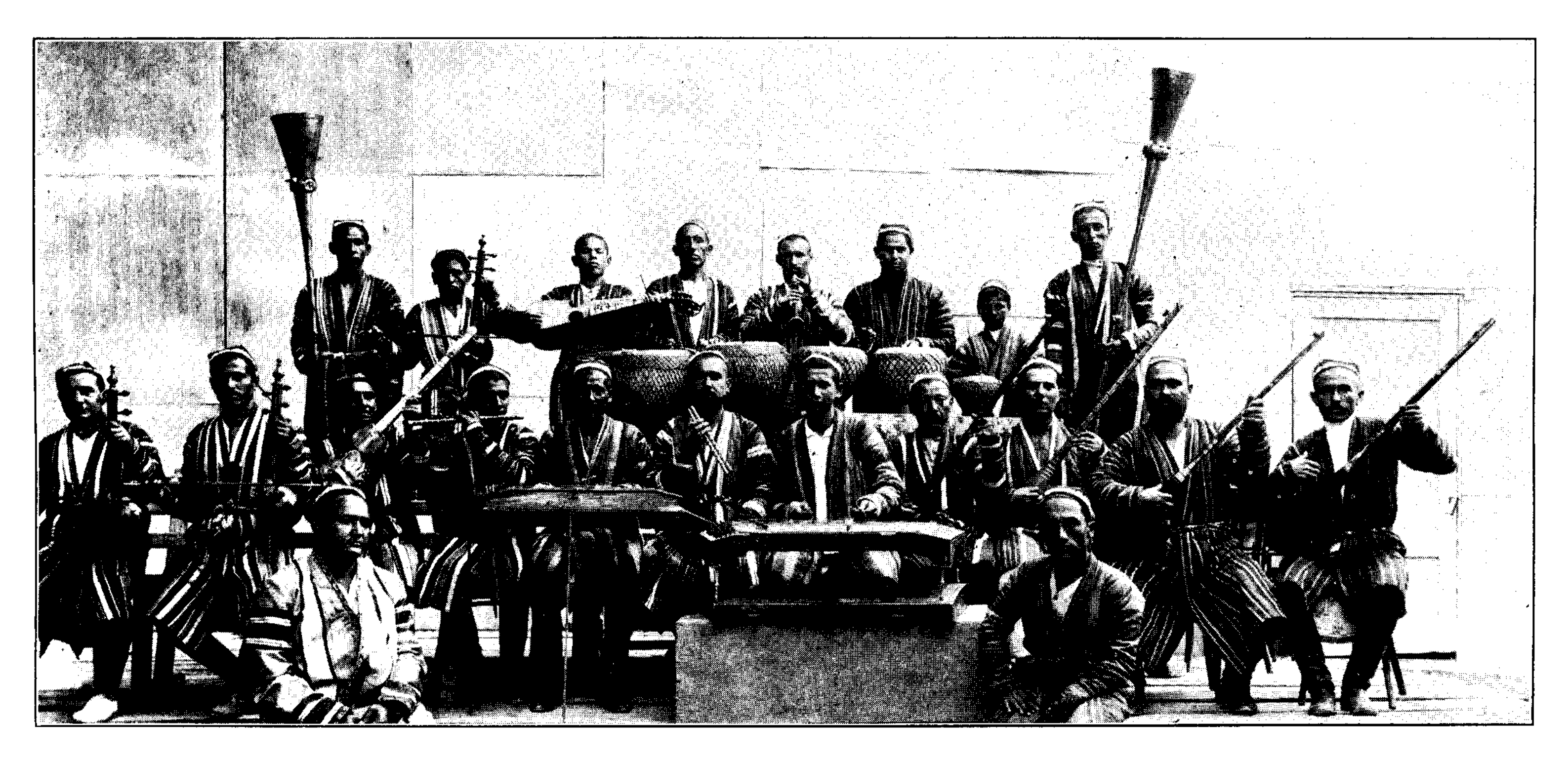
Sein Künstlerruhm fiel ihm nicht leicht zu. Als Sarasate 1906 starb, war Ysaye 48 Jahre alt, aber bereits längst anerkannter Erbe der Verführungskünste des Spaniers. Trotzdem blieb er in seinem Herzen Wallone, wallonische Volkslieder und Tänze finden sich oft genug in seinen Werken, selbst eine wallonische Fantasie und eine wallonische Suite. Er war sich mit Stolz der ungewöhnlichen Musikalität dieses kleinen Völkchens bewußt, dem die Pariser Schule ihre besten Geiger zu verdanken hat, wie die weltberühmte belgische Geigerschule Bériot, Léonard, Vieuxtemps und Musikererscheinungen wie César Franck, Lekeu, Tinel. Sogar sein entschiedener Lokalpatriotismus als geborener Lütticher hat volle Berechtigung. Stammen doch aus Lüttich nicht nur Léonard, Marsick, der Lehrer Carl Fleschs, Massart und Thomson, sondern auch die Reihe anderer Instrumentalisten und Komponisten, darunter Grétry, selbst wieder der Sohn eines armen Violinspielers aus Lüttich. Und wie dieser hatten wohl die meisten einen Schuß germanischen, flamischen Blutes in sich. Carl Flesch äußert sich im 2. Band seiner »Kunst des Violinspiels« über Ysaye: »Ysayes Einfluß ist der lebendigste und nachhaltigste geblieben, weil dieser Künstler, abgesehen von der suggestiven Kraft seiner Persönlichkeit, es auch als Geiger immer als seine Aufgabe betrachtet hat, den Strömungen seiner Zeit zu folgen und seine Kunst der modernen Produktion dienstbar zu machen.« »Es scheint, daß die dem Dreigestirn Joachim-Sarasate-Ysaye vorhergehenden Generationen es mit der Reinheit der Intonation, namentlich im Laufwerk, nicht sehr genau nahmen.



LEOS JANACEK



MOTIVSKIZZE ZUR OPER »AUS EINEM TOTENHAUS«
VON LEOS JANACEK AUF DER RÜCKSEITE EINES BRIEFUMSCHLAGS



DAS ORCHESTER DES USBEKISCHEN MUSIKTHEATERS

Zweite Reihe:
karnai gidschak rubab nagera surnai nagera nagera surnai

Erste Reihe:
gidschak gidschak tara nai tschang koschnai tschang tanbur tanbur dutar dutar

Als ich einst im Gespräch mit Ysaye darauf hinwies, wie Sarasate in der geigerischen Wertschätzung meiner Generation nach und nach immer tiefer gesunken war, sprach Ysaye die bezeichnende Bemerkung aus: ‚Vous avez raison, mais n'oubliez pas son grand mérite: c'est lui qui nous a appris a jeuer juste.'«

Wenn Ysaye seine kostbare Guadagnini unters Kinn nahm, klang etwas auf, das alle im nüchternen Zustand berechtigten Vorhalte am reinen Musiker und Menschen verstummen ließ, etwas, das sinnlich gefangen nahm und uns in angenehmsten Schwingungen entließ, wennschon ohne tief und geheimnisvoll weiterwirkende Eindrücke. Seine geigerisch-künstlerische Urgewalt war freilich eigentlich nur auf dem Podium zu Hause, ja sie konnte schon im Lehrberuf als losgelassenes Element das in ungezähmter Wucht niederreißen, was der Virtuose vom Podium her aufgebaut hatte. Nachdem Joachim Größe, Ernst und klassische Pathetik als Ideal den ihm Nacheifernden aufgestellt hatte, Sarasate seine südländische Leichtigkeit und einschmeichelnde Sinnlichkeit, fügte Ysaye als Dominante dieses Dreiklangs noch Ausdrucksintensität und die freie Gebärde des Rhapsoden hinzu.

MUSIK DES ORIENTS AUF DER SCHALLPLATTE

VON

E. M. VON HORNBOSTEL-BERLIN

Durch die Erfindung des Phonographen (Edison 1877) ist es möglich geworden, die Musiken der notenschriftlosen außereuropäischen Völker und damit eine der wichtigsten Äußerungen ihrer Kulturen wirklich kennenzulernen und unter sich und mit unserer eigenen zu vergleichen. Diese Erweiterung des Gesichtskreises hat aber nicht nur unsere Tatsachenkenntnis ungeheuer vermehrt, sie hat auch dem alten engherzigen Vorurteil den Boden entzogen, Musik, wie *wir* sie machen, sei die einzig mögliche, eine naturgegebene Universalsprache der Seele, und nur unsere Entwicklungshöhe sei von den anderen Völkern noch nicht erreicht. Unsere Dreiklangsharmonik ist aller außereuropäischen Musik fremd, die wesentlich rein-melodisch und nicht auf Terzen-, sondern auf Quarten- und Quintenbeziehungen aufgebaut ist. Deshalb müssen wir, um außereuropäische Musik wesensgemäß zu erfassen, uns vor allem abgewöhnen, eine harmonische Grundlage hineinzuhören. Das ist schwer, aber sehr erzieherisch, denn wir lernen zugleich, Volkslieder — namentlich osteuropäische —, mittelalterliche Musik und Gregorianischen Gesang so zu hören, wie sie gemeint sind.

Anläßlich der Rundfunkvorträge über »Musik des Orients« des Leiters der Kulturabteilung des Lindströmkonzerns, Ludwig Koch, in der Berliner Funkstunde und im Bayerischen Rundfunk, München, wird dieser Beitrag vielseitigem Interesse begegnen. *Die Schriftleitung*

Unschätzbar ist die Kenntnis der orientalischen Musik für den Historiker. Denn nichts von alledem, was die Antike uns hinterlassen hat — die bildlichen Darstellungen, die Abhandlungen der Theoretiker, das halbe Dutzend notierter Melodiebruchstücke — könnte einen Begriff davon geben, wie die Musik des Altertums geklungen haben mag. Davon gibt aber der Orient, dank seinem zähen Festhalten an der Überlieferung, noch heute eine lebendige Anschauung: der abessinische Straßenmusiker schlägt die Leier, der Beduine bläst die Doppelschalmei, der pythische Nomos erklingt in Nordafrika, japanische Motive durchlaufen das dorische Tetrachord.

Der europäische Hörer orientalischer Musik kann aber nicht nur lernen, sondern auch Genuß und Anregung schöpfen. Gerade daß die Entwicklung im Melodischen geblieben ist, daß Melos und Rhythmus sich ungehemmt von den Forderungen des Zusammenklangs aufs reichste differenzieren konnten, das Zusammenspiel zu grundsätzlich nicht-harmonischen polyphonen Formen führen mußte (wie in den hinterindischen und indonesischen Orchestern), auf Farbigkeit des Klangs und der Klangmischung soviel Sorgfalt verwendet wurde — all dies kommt jüngsten Tendenzen unserer eigenen schöpfenden Künstler entgegen und läßt uns Heutigen orientalische Musik zum Erlebnis werden.

So vielfältige Interessen hatten schon lange den Wunsch gezeitigt, Proben außereuropäischer Tonkunst allgemein zugänglich zu machen.

Das in den wissenschaftlichen Phonogrammarchiven angesammelte Material, unschätzbar für die Forschung, genügt den durch die Aufnahmetechnik gesteigerten künstlerischen Ansprüchen nicht mehr. Die Schallplatten anderseits, die im Orient aufgenommen werden, waren in Europa bisher nicht im Handel, und der Liebhaber mußte mit dem vorlieb nehmen, was sich zufällig und sozusagen per nefas zu seinem Lieferanten verirrt hatte. Diesem Mißstand will die kleine Sammlung, die die Carl Lindström A. G.-Kulturabteilung herauszugeben sich entschlossen hat, wenigstens versuchsweise abhelfen. Die Auswahl wurde von der Absicht bestimmt, in engstem Rahmen eine möglichst vollständige Übersicht über die wesentlichen musikalischen Erscheinungen aller orientalischen Hochkulturen zu geben. Neben dem musikwissenschaftlichen mußte auch das kulturhistorische und völkerkundliche Moment berücksichtigt werden, um die Sammlung dem Geschichts- und Erdkundeunterricht der höheren Schulen dienstbar zu machen. Daß den indonesischen Orchestern ein bevorzugter Platz eingeräumt wurde, geschah im Gedanken nicht nur an unsere modernen Ton-, sondern auch Tanzkünstler. Es bedarf keines Wortes, daß eine so beschränkte Auswahl nur skizzenhaft andeuten, nicht ein ausgeführtes Bild geben kann. Hoffen wir, daß die gereichten Kostproben das Verlangen wecken, es nicht bei einem Vorgericht bewenden zu lassen.

USBEKISCHE MUSIK

VON

PAUL WEISS-MOSKAU

Im Juni und Juli 1930 fand in Moskau die erste Olympiade der Sowjetunion statt. Neben Großrussen, Weißrussen und Ukrainern waren Völkerschaften Kaukasiens, Zentralasiens und des Uralgebietes vertreten; im ganzen zeigten achtzehn Nationalitäten ihr Theater, ihre Filme und ihre Musik. Es war für den einzelnen fast unmöglich, einen Überblick über diese Fülle von Veranstaltungen zu gewinnen. Ich hörte zwei Organisationen, die ganz Hervorragendes leisteten: den Chor des armenischen staatlichen Konservatoriums und das »Usbekische Staatliche Musiktheater«. Der folgende Bericht über usbekische Musik kann nur ein Beispiel sein für die Arbeit, die in allen Teilen der Union der Sozialistischen Sowjetrepubliken vor sich geht.

Um die Bedeutung der Olympiade würdigen zu können, bedenke man, daß die nichtrussischen Gebiete und besonders der asiatische Teil des Zarenreiches vor der Revolution vollständig als Kolonien behandelt wurden. Sie hatten ihre Produkte abzuliefern — Aserbeidschan seine Weine und sein Erdöl, Turkestan seine Baumwolle, seine Früchte und Teppiche usw. — wurden ausgesaugt bis aufs Blut und mit Waffen niedergehalten. Die Revolution brachte diesen Völkern die Freiheit und ungeheure Möglichkeiten, Möglichkeiten, die heute noch gar nicht zu übersehen sind. Das erstemal werden Bücher in tatarischer, grusinischer, usbekischer Sprache gedruckt. Das erstemal im Lauf der Weltgeschichte tritt die mächtigere europäische Kultur nicht feindlich den schwächeren gegenüber, sondern stellt ihre Errungenschaften, ihre Wissenschaft und Technik diesen zur Verfügung, um deren nationale Eigenheiten zu entfalten, statt zu ertöten. Grusinische, usbekische, tatarische Theater- und Filmkunst ist etwas vollkommen Neues: das Ergebnis einer kaum zehnjährigen, friedlichen Entwicklung.

Anders steht es mit der Musik: manche dieser östlichen Völker haben eine viele Jahrhunderte alte, mitunter überaus reiche Musikkultur. So reicht die klassische Kunstmusik der Usbeken möglicherweise bis in die Zeit der Araberherrschaft in Turkestan (7.—11. Jh.) zurück. Noch zur Zeit der russischen Eroberung, um die Mitte des vorigen Jahrhunderts, wurde die Musik an den Höfen des Emirs von Buchara und anderer Fürsten eifrig gepflegt. Außerordentlich reich ist auch die usbekische Volksmusik; fast in jedem Haus findet man Musikinstrumente, überall wird gespielt und gesungen.

Der Zarismus tat nichts zur Erforschung, nichts zur Erhaltung und Förderung dieser Musikkulturen, im Gegenteil drohte diesen in dem wachsenden Elend, das die rücksichtslose Kolonialpolitik der russischen Eroberer mit

sich brachte, der sichere Untergang. 1920 erfolgte die Revolution in Usbekistan: der Sturz des Emirs von Buchara und die Proklamierung der Räteverfassung. Während der kleinere Teil des Landes mit Taschkent schon im Jahre 1922 an der Gründung der Union der S. S. R. teilgenommen hat, folgte der größere Teil mit den Städten Samarkand und Buchara erst 1924. An der nun folgenden Entwicklung hatten die Initiative des Volkes und diejenige seiner Regierung gleichen Anteil.

Es bildeten sich nacheinander vier größere Orchester von Volksmusikanten, die sich zur Aufgabe machten, die klassische und die Volksmusik ihres Landes zu sammeln und zu pflegen. Eines dieser Orchester hat sich im vergangenen Herbst Tänzer und Sänger angegliedert bzw. herangebildet und gründete das »Staatliche Musiktheater«, das an der Olympiade teilnahm*). Vor zwei Jahren wurde in Samarkand das »Wissenschaftliche Institut zur Erforschung der klassischen und der Volksmusik der Usbeken« eröffnet, das unter Mitarbeit der ältesten Musikanten, die die Tradition am besten bewahrt haben, Melodien aufzeichnet und Expeditionen nach allen Teilen des Landes entsendet. Instrumente, phonographische Aufnahmen und alte Dokumente**) liefern das Rohmaterial für die weitere wissenschaftliche Arbeit. Als erste Veröffentlichung erschien im vorigen Jahre das Buch von *Mironoff*: »Die Musik der Usbeken«***), das neben einer kurzen Übersicht der usbekischen Instrumente siebzig und einige, vorwiegend klassische, Musikstücke bringt. Eine größere Sammlung erscheint in kurzer Zeit. — Ferner besteht ein Konservatorium in Samarkand und ein Musiktechnikum in Taschkent, wo europäische und usbekische Musik gepflegt wird. Eigentümlicherweise lernen hier die meisten Schüler usbekische *und* europäische Musik.

Das »Usbekische Staatliche Musiktheater« zählt 65 Mitglieder. 21 Musiker, alte und junge; alle naive Volksmusikanten, von denen ein einziger unsere Noten kennt. Dazu kommen 31 Mitglieder, jeder in einer Person Tänzer, Sänger, Schauspieler; unter diesen 16 Frauen — eine gewaltige Errungenschaft, denn im alten Usbekistan lebten die Frauen nach mohammedanischer Sitte in völliger Abgeschlossenheit, und die alten Vorurteile sind auch heute noch nicht ganz überwunden.

Das Orchester†) hat Saiten-, Blas- und Schlaginstrumente: die usbekische »Geige«, *gidschak* und die Zupfinstrumente *dutar*, *tanbur* und kaukasische *tara* 2—3 fach besetzt; 1 *rubab* (Zupfinstrument), 2 *tschang* (Cymbals), 2 *nai* (Querflöten), 1 *kuschnai* (ein Blasinstrument mit zwei Röhren), 1 *surnai* (eine Art Oboe), 2 *karnai* (etwa 2 m lange Trompeten). Als Schlagwerk dienen 1—3 *doira* (Handtrommeln) und 1—3 Paar *nagara* (Pauken).

*) In diesem Winter unternimmt das ganze Ensemble eine Reise nach Europa.
**) Darunter viele Musikstücke in choresmischer Notation.
***) N. N. Mironoff: »Muzyka uzbekov«. Samarkand, 1929.
†) Vgl. hierzu unsere Bildbeilage.

Das System der Stimmungen und Tonarten ist sehr verwickelt und noch nicht erschöpfend dargestellt. Der *tanbur* hat drei Saiten, von denen die äußeren beiden im Einklang stehen, während die mittlere eine Quarte tiefer gestimmt ist; die gebräuchlichste Stimmung ist As, Es, As. Die zweite und dritte Saite dienen als liegende Bässe; die linke Hand greift nur die erste, und zwar sind die Tonhöhen durch 16 Bünde des Griffbretts bestimmt. An manchen Instrumenten kommen zu diesen noch 4 Brettchen, die 4 »zusätzliche Griffe« geben. An unserem Bild sind diese nur am zweiten *tanbur* vorhanden. Die Bünde erlauben jedoch die Veränderung der Tonhöhe fast bis zu einem halben Ton; sie sind nämlich ziemlich hoch, so daß durch stärkeres Andrücken des Fingers ein höherer Ton erzeugt werden kann. Die usbekischen Tanburisten bedienen sich dieser Möglichkeit zur Erzeugung eines vibrierenden Tons, außerdem greifen sie mitunter verschiedene Töne je nach der melodischen Figur. So sind die Töne nicht vollkommen fest; nur annähernd entsprechen die leere Saite und die 5 ersten Griffe der Tonfolge *As B c des es f*. Der sechste Bund sitzt als einziger nicht unverrückbar am Griffbrett, sondern kann verschoben werden: die gewöhnliche Lage entspricht einem Ton zwischen *ges* und *g*, die seltenere unserem *ges*. Der neunte Ton der Reihe liegt zwischen *ces* und *c*. Der Schluß- und Grundton ist in den meisten klassischen Melodien *es*, so daß die Tonart etwa einem Dorisch mit unreiner und veränderlicher Terz und Sexte entspricht. In der Volksmusik sind auch Schlüsse auf *as* also »Mixolydisch« sehr häufig, seltener hört man »Phrygisch« und »Jonisch«.

Die Bünde des *dutar* und *rubab* sind chromatisch angeordnet, während die Stimmung des *tschang* der Tonreihe des *tanbur* entspricht.
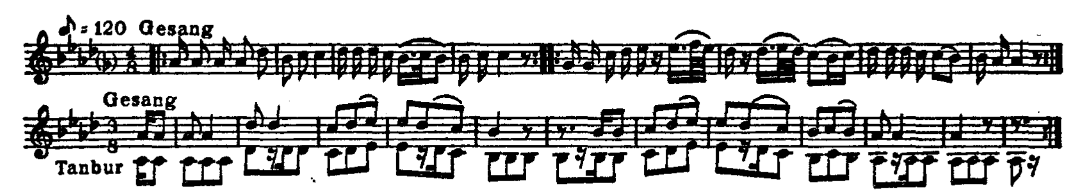
Die verschiedenen Zupfinstrumente werden auf verschiedene Weise zum Erklingen gebracht. Dementsprechend unterscheidet sich ihre Klangfarbe erheblich. Der Tanburist zupft die erste Saite des Instrumentes mit Hilfe eines am Zeigefinger befestigten Stahldornes und die Fauxbourdon-Bässe (die übrigens ziemlich selten benutzt werden) mit dem bloßen Daumen an. Der Klang ist schwach, aber sehr rein und singend. Die Saiten des *dutar* werden mit den Nägeln von 4 gekrümmten Fingern (2. bis 5.) angeschlagen; das ergibt starke Nebengeräusche. *Rubab* und *tara* werden mit Plektor gespielt*).

Ein seltenes und sehr eigentümliches Streichinstrument ist der *ka-uz* oder *kabuz*, deren Saiten aus Roßhaar sind und nur flageolettartig gegriffen werden können. (In diesem Orchester war dieses Instrument nicht vorhanden.) Von den Blasinstrumenten sind die *karnai* bemerkenswert; sie geben einen brüllenden, stark vibrierenden Ton. Der tiefste gebräuchliche Ton ist nicht der Grundton, sondern dessen zweite Oktave, von welcher aus ein höherer Oberton, am häufigsten die Naturseptime, kurz angeblasen
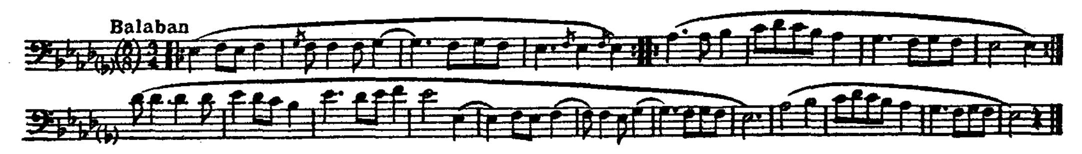
*) Die verschiedenen Spielmanieren sind an unserem Bild sehr gut zu beobachten.

wird. — Unter den Schlaginstrumenten spielt die *doira* eine außerordentlich wichtige Rolle. Der Spieler hält sie zwischen beiden Händen vor sich hin und spielt sie mit beiden Handflächen bzw. den Fingern, während die Daumen das Instrument leicht umgreifen. Durch Anschläge in der Mitte und am Rande der Membrane, durch Verwendung der ganzen Handfläche und einzelner Finger, durch verschiedene Akzente können ungemein mannigfaltige Wirkungen hervorgebracht werden. Der erste Doirespieler des Orchesters, der alte Usta Alim, war ein ganz hervorragender Virtuose. (Im Bild spielt er 1. *tschang.*)

Alle Instrumente spielen dieselbe Melodie, jedes nach seiner Eigenart: die Zupfinstrumente mit rhythmischen Tonrepetitionen, die Streicher legato, die Holzbläser ebenfalls legato, aber mit kleinen Verzierungen (heterophon). Die *doira* hingegen wiederholt in einem Stück oder einem längeren Abschnitt immer dasselbe prägnante Motiv, das zum Rhythmus der Melodie oft in scharfem Gegensatz steht. Etwa:
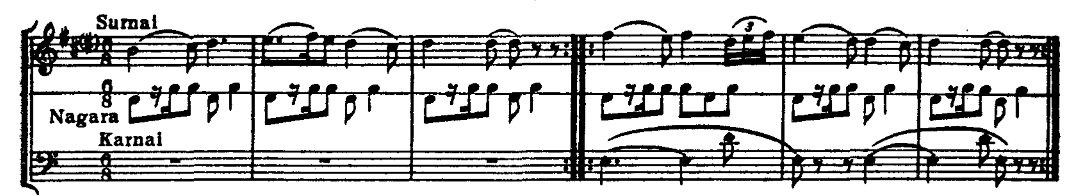


Ab und zu kommen jene komplizierten Taktarten vor, die für die türkische Musik charakteristisch sind, z. B.



Die Darbietungen waren sehr mannigfaltig. Wir hörten reine Orchesterstücke; Chorgesänge und Soli mit Begleitung des ganzen Orchesters; Lieder, ausgeführt von 3—4 Sängern mit Begleitung von 3 Instrumenten, a cappella-Gesänge, von einem oder mehreren Sängern gesungen; ferner Solo- und Gruppentänze, mit und ohne Gesang, mit Begleitung des ganzen Orchesters und mit Begleitung einer oder zweier *doira*. Endlich zwei abendfüllende Schauspiele mit Musik.

Lieder wie Tänze hatten einen seltsam verhaltenen, dabei doch sehr energischen Charakter. Schnelle, wilde Rhythmen und Tempi, etwa wie bei kaukasischen Völkern, kamen überhaupt nicht vor. Typisch für die Nationaltänze war eine stolze, fast unbeweglich gerade Haltung des Oberkörpers, dazu kleine, abgemessene, präzis-schnelle Bewegungen der Beine, der Arme, Schultern und des Kopfes. Im Gegensatz zu diesen, in der äußeren Erscheinung auf das kleinstmögliche Maß konzentrierten Bewegungen waren die

nationalen Trachten, in denen die Tänze vorgeführt wurden, von einer verschwenderischen Farbenpracht.
Die tänzerischen Darbietungen waren aber nur zum Teil eigentliche Volkstänze, zum anderen Teil gesungene und getanzte, d. h. dargestellte Volkslieder, unter diesen einige Liebesduette von seltener Schönheit:



Wieder andere brachten das neue Leben der freien Republik auf die Bühne; so stellte ein Tanz die für das Land so wichtige Emanzipation der Frau dar. Ein verschleiertes Mädchen wird von ihren modern, leicht gekleideten Gefährten umtanzt und überredet, den Schleier und damit die alten Fesseln abzuwerfen.
Als Belege dienen zwei Volkslieder und ein klassisches Musikstück. In der klassischen Musik der Usbeken überwiegen große, hochentwickelte und eigenartige Formbildungen; aus Raummangel ließ sich hier nur eine einfachere Melodie mitteilen. Sie ist notiert, wie sie vom *balaban*, einem der Oboe d'amore ähnlichen Instrument, ausgeführt wird.

DIE ITALIENISCHE OPERNKRISE

Von Maximilian Claar-Neapel

Die Opernspielzeit 1930—31 ist in den führenden Opernhäusern Italiens seit dem Mai zu Ende. Überall weist die Bilanz enorme Fehlbeträge auf. Sie verschlingen alle staatlichen und städtischen Subventionen und Garantiefonds und gehen teilweise noch darüber hinaus. Das ist für alle Interessenten eine schwere Enttäuschung. Man hatte gehofft, daß mit dem Jahr 1928 eine neue Ära zu verzeichnen sein werde. Damals akzeptierte die Mailänder Scala das Programm Toscaninis, das auf eine allmähliche Verlängerung der Spielzeit auf 7—8 Monate hinauslief. Mussolini kaufte in Rom das Teatro Costanzi und wandelte es in die Königliche Oper um unter Leitung einer sachverständigen dreiköpfigen Kommission. In Neapel wurde ebenfalls der langjährige Privatimpresario Lagona der Leitung des San-Carlo-Theaters enthoben und eine gemeinnützige Kommission eingesetzt mit großen Geldmitteln. Und doch steht man nach zwei Jahren abermals vor einem negativen Ergebnis.
Es besteht nun zunächst die Gefahr, daß die Anhänger der alten italienischen Operntradition die Oberhand bekommen. Sie sagen: Ihr Neuerer habt behauptet, das Heil der Oper liege in der Nachahmung ausländischer Einrichtungen: Längere Spielzeit, umfassenderer Spielplan, nicht geschäftlich beteiligte Intendanten, Staats- und Gemeindesubventionen! Und das Ergebnis ist künstlerisch das gleiche, und finanziell noch viel schlechter! — Zum Glück ist aber doch die Erkenntnis der Schäden des alten Systems verbreitet genug, um der Versuchung seiner Wiedereinführung zu widerstehen. Und da die Regie-

rung, die mit sich nicht spaßen läßt, zu den Reformfreunden gehört, so besteht keine Gefahr. Dagegen ist man der Frage die Antwort schuldig, was kann geschehen?
Es ist für die heutige Lage ein Unglück gewesen, daß Toscaninis vorbildliche Reformtätigkeit an der Scala durch seinen Rücktritt unterbrochen wurde und der Tod des administrativen Leiters bald darauf erfolgte. Italien hat keine gleichwertige Persönlichkeit für eine Behebung der Opernkrise einzusetzen. Diese Krise hängt natürlich zusammen mit den wirtschaftlichen Verhältnissen. Diesen kann nicht genügend Rechnung getragen werden, weil man nicht den Mut gehabt hat, mit der Vergangenheit nach allen Richtungen zu brechen. Man bleibt beim Starsystem, man pflegt kein Ensemble, man verschwendet Unsummen für Ausstattungen im Stil vergangener Zeiten usw. Dadurch entsteht der nachfolgende circulus vitiosus: Die Aufführungskosten sind außerordentlich hoch. Die zu ihrer Deckung erforderlichen Einnahmen zwingen zur Hochhaltung der Preise. Das Publikum nimmt demgegenüber in zwiefacher Weise Stellung: Die Mehrheit geht gar nicht oder nur selten ins Theater und lehnt vor allen Dingen ab zu abonnieren. (In Neapel hat das Abonnement nur 15% des Voranschlags gedeckt.) Die Minderheit des Publikums geht trotz der hohen Preise ins Theater, verlangt aber dafür, daß alles durchaus erstklassig sei; nur um dieses Publikum nicht auch noch zu verlieren, erhöht man noch Stargagen und Aufführungskosten. So dreht man sich im Kreise.
Das Programm Toscaninis wollte erstens Verlängerung der Spielzeit, zweitens Erweiterung des Spielplans, drittens Ersetzung des Starsystems durch ein gepflegtes Ensemble. Das Vorbild war das deutsche Opernwesen. Man kann in Italien statt der bisher üblichen vier Monate deren höchstens 7½ spielen (also nicht wie in Deutschland 10—11). Von Mitte Mai bis Ende September geht der Italiener aus klimatischen Gründen nicht ins Theater. Für diese Spielzeit kann ein Spielplan von 40—50 Opern statt der üblichen 10—12 geschaffen werden. Die Hauptsache aber wäre, das Publikum daran zu gewöhnen, um der Oper und des Ensembles, nicht um des einzelnen Stars willen ins Theater zu gehen. Auf dieser Linie muß der Versuch gemacht werden, die Krise zu beheben. Alles andere wäre vom Übel.
Man hat nun als Lösung der Krise auch eine vertragliche Abmachung vom 13. Mai hinstellen wollen, in der sich die Opernleitungen von Mailand, Rom, Neapel und Genua zusammengeschlossen haben, um vor allen Dingen die Aufführungskosten zu verbilligen. Das bedarf aber einer Klarstellung. De facto existierte dieses Abkommen schon seit 1929. Nur de iure ist es jetzt paraphiert worden. In den verflossenen zwei Spielzeiten hat es sich aber als Versuch mit untauglichen Mitteln erwiesen. Um die Stargagen abzubauen, mußte man dem Abkommen auch die Opernunternehmungen beider Amerika anschließen können. Ebensowenig ist aber auch eine Einschränkung der gegenseitigen Konkurrenz zu erwarten. Dazu ist die Spielzeit zu kurz. Also eine Aushilfsaktion, keine Lösung.

NEUERE ENGLISCHE MUSIKGESCHICHTLICHE WERKE

Besprochen von Hugo Leichtentritt-Berlin

EDWARD J. DENT: FOUNDATIONS OF ENGLISH OPERA

(Cambridge, University Press)

Das vorliegende Buch des in allen musikalischen Kreisen wohlbekannten Professors der Musikgeschichte in Cambridge und Vorsitzenden der Internationalen Gesellschaft für neue Musik, ist verdienstlich, aber nicht gerade sehr unterhaltsam. Verdienstlich,

weil es ein bisher nur ganz unzulänglich behandeltes Kapitel der englischen Musikgeschichte hell beleuchtet, wenig unterhaltsam, weil gerade dies Kapitel für die musikalische Welt außerhalb Englands, und sogar in England selbst, nur wenig bedeutet, was natürlich nicht Schuld des Verfassers ist, und keine Einschränkung seiner wissenschaftlichen Leistung sein soll. Er hat sich ein undankbares Thema erwählt, das jedoch irgend jemand einmal gründlich behandeln mußte, um eine für die gewissenhaften zünftigen Historiker bestehende Lücke würdig auszufüllen. Dies ist ihm mit Zuhilfenahme einer bedeutenden Gelehrsamkeit, eines scharf sichtenden und prüfenden Kunstverstandes, einer überlegenen Beherrschung des Stoffes aufs beste gelungen. Englische Oper? Verwundert werden die meisten Leser sich fragen, ob überhaupt englische Oper von irgendwelcher Bedeutsamkeit existiert, und ob es sich verlohnt, darüber ein Buch von fast 250 Seiten zu schreiben. Die Antwort müßte lauten: es verlohnt sich in der Tat nicht, denn nachdem man das ganze Buch durchgearbeitet hat, gewinnt man vom künstlerischen Wert der englischen Oper keine viel bessere Meinung, als vorher unbelehrt. Was aber das Studium des Buches durchaus lohnt, sind die vom Hauptthema nach allen Seiten ablenkenden Exkurse, die über das englische Musikleben des 16. und 17. Jahrhunderts vielerlei erwünschte Aufklärung geben. So war man z. B. bisher über das Wesen der englischen »Masque« reichlich unklar; selbst die vorzüglichsten musikgeschichtlichen Werke gleiten darüber mit ungenügenden Bemerkungen hinweg. Dent gibt uns zum ersten Male eine auf gründlichster Kenntnis des entlegenen Stoffes beruhende und eingehende Darstellung der Masque. Viele beachtenswerte und aufklärende Beobachtungen über das Verhältnis der französischen zur englischen Musik, über das Pariser Musikleben im 17. Jahrhundert, die Anfänge der Pariser Oper verdienen besondere Aufmerksamkeit. In der Tat ist von eigentlicher englischer Oper in dem Buch am wenigsten die Rede, schon deswegen, weil es überhaupt in der Zeit von 1650—1700 nur drei oder vier Werke gibt, die man mit einigem Recht als Opern bezeichnen könnte. Selbst von dem größten musikalischen Genie Englands, von Purcell, kommt nur »Dido and Aeneas« in Betracht; alles andere von Purcell nähert sich der Oper nur mehr oder weniger, Purcells Genre bleibt in der Hauptsache die »Masque«. In der breiten Behandlung der Purcellschen Stücke findet das Buch von Dent seinen Gipfelpunkt. Aber selbst nach dieser Huldigung für Purcell beschließt der Autor sein Buch resigniert mit den Worten: »Alle diese Werke müssen in aller Wahrscheinlichkeit bleiben, was manche von ihnen zu ihrer Entstehungszeit waren — Hilfsmittel für die Bildung; obschon Aufführungen von ihnen für die Ausbildung erwachsener Komponisten ebenso nützlich sein können, wie für Knaben und Mädchen. Wir müssen zugeben, daß sie tot sind; es gibt aber wenigstens eine Stelle, wo die Toten uns von ganz bestimmten Nutzen sind, nämlich die Schule der Anatomie«.
Daß geniale Kunstwerke, wie die von Purcell letzten Endes nur noch als anatomisches Studienmaterial für uns Geltung haben können, ist eine Folgerung, der ich als Künstler nicht beipflichten kann. Es ist vielmehr meine tiefste Überzeugung, daß: »a thing of beauty is a joy forever«, so spät die Erkenntnis auch kommen möge, so wenige Menschen auch diese Schönheit als unzerstörbar empfinden.

DEMUS ARUNDELL: HENRY PURCELL

(Oxford University Press, London: Humphrey Milford)

Auf 136 Seiten dieses kleinen Buches gelingt es dem Verfasser, *Henry Purcell*, den großen Meister der englischen Musik als künstlerische Erscheinung im Umriß wenigstens klarzumachen. Unter den vier Titeln: Kirchenmusik, Dramatische Musik, Oden und Welcome

Songs, Musik für die Liebhaber, wird das gesamte Lebenswerk Purcells einsichtig, wennschon in Kürze behandelt. Jedenfalls gibt es zur Zeit keine bessere erste Einleitung zu Purcell. Das Kapitel über Purcells dramatische Musik ist eine willkommene Ergänzung zu Edward Dents Behandlung des nämlichen Stoffes in seinem kürzlich erschienenen (oben besprochenen) Werk: »Foundations of English Opera«. Wohlgewählte Notenbeispiele machen besonders charakteristische Züge anschaulich. Ein klares, ruhiges, von Autoritätsglauben unbeschwertes und immer sachlich begründetes Urteil zeichnet Arundells Buch aus. Das erste Kapitel ist der bisher nur sehr fragmentarisch erforschten Lebensgeschichte Purcells gewidmet. In Deutschland gehört Purcell zu den unbekanntesten Meistern, wennschon man ihn immer als das musikalische Genie der angelsächsischen Rasse preist. Die vorliegende Schrift könnte, wenn sie unseren Chordirigenten in die Hände fiele, vielleicht bewirken, daß eine oder die andere unserer besten Chorvereinigungen doch einmal den gewiß die Mühe lohnenden Versuch wagte, etwa Purcells achtstimmiges Krönungsanthem »My heart is inditing« aufzuführen, eine der glänzendsten Kompositionen ihrer Art, oder das prunkvolle »Jubilate«, oder dies und jenes von den Dutzenden herrlicher Anthems, kürzeren, motettenartigen Stücken. Die Noten wären aus England unschwer zu beschaffen, und die deutsche Übersetzung der englischen Texte dürfte kaum ein beträchtliches Hindernis sein. Ein systematisch geordnetes Verzeichnis der Kompositionen Purcells, das leider fehlt, wäre dem Leser von Arundells Buch sicherlich willkommen und nützlich gewesen. Eine Anzahl von Illustrationen, ein Porträt Purcells, Reproduktionen seiner Handschrift, Titelblätter der Originalausgaben und ähnliches schmücken das Bändchen.

FRANK HOWES: WILLIAM BYRD

(Kegan Paul, Trench, Trübner & Co. Ltd. J. Curwen and Sons London)

Der vorliegende Band, der von Sir Landon Ronald herausgegebenen Serie: »Masters of Music« zugehörig, darf ohne Einschränkung warm empfohlen werden. Er ist *William Byrd* gewidmet, einem Hauptmeister der englischen Musik im elisabethanischen Zeitalter. Der Autor plädiert sogar mit großer Überzeugungskraft und gewichtigen Argumenten dafür, daß William Byrd jener Ehrentitel als princeps musicae zuerkannt wird, mit dem die Engländer bisher Henry Purcell ausgezeichnet haben. Wie dem auch sei, sicher ist es, daß Byrd ein Meister ganz hohen Ranges ist und wohl die eingehende und liebevolle Betrachtung verdient, die seinem menschlichen, persönlichen Wesen und seiner Kunst auf den 267 Seiten dieses Buches zuteil wird. Byrd (1542—1623) gehört seiner Lebenszeit nach hauptsächlich dem 16. Jahrhundert an, und seine Kunst hat von der großen Umwälzung nach 1600 kaum beträchtliche Anregung gezogen. Ihr Standpunkt im Kirchlichen ist der Palestrina-Stil, im Weltlichen die Kunst der großen italienischen Madrigalisten. Innerhalb dieses Kreises jedoch hat Byrd die Fülle von Leistungen nicht nur hohen, sondern oft auch ersten Ranges aufzuweisen. Dies in aller Ausführlichkeit zum ersten Male gezeigt zu haben, ist das Verdienst des Buches von Howes. Es begnügt sich nicht mit einer Zusammentragung von Material, das bisher an verschiedenen Stellen verstreut war. Es sichtet, ordnet, ergänzt und interpretiert diesen Stoff in einer sachlich überlegenen Weise. Dazu stellt es den Meister Byrd in den Fluß der geschichtlichen Entwicklung hinein, versucht aus den wenigen, verstreuten biographischen Notizen mit bedeutender Einfühlungskraft und psychologischem Tiefblick das menschliche Wesen Byrds aufzubauen. Den Kunstwerken Byrds sind vier, überaus gehaltvolle und an eigener Forschung reiche, eingehende Kapitel gewidmet, die sich mit der lateinischen Kirchenmusik, der englischen Kirchenmusik, der Instrumentalmusik und den

Madrigalen Byrds befassen. Wenn man z. B. erfährt, daß Byrd 230 motettenartige Kompositionen hinterlassen hat, gegen 120 Stücke für das Virginal, 55 Madrigale samt einer Anzahl von Messen, alle Stück für Stück in dem sorgfältigen Werkverzeichnis angemerkt, so wird ersichtlich, daß hier ein reicher Stoff mit großer Gewandtheit verarbeitet ist. Der Autor versichert zwar in seiner Vorrede, daß sein Versuch noch nicht das Buch ist, das Byrd eigentlich gebührt. Trotz seiner Bescheidenheit darf man ihm aber bescheinigen, daß sein Buch das wertvollste ist, das bisher über die Kunst William Byrds zu lesen war, und daß es bis zum Erscheinen jenes noch umfassenderen Werkes seinem Zweck mit Ehren dienen wird. Die an wissenschaftlichen Arbeiten so überaus reiche deutsche musikgeschichtliche Forschung hat kaum eine Monographie über einen älteren deutschen Meister aufzuweisen, die sich mit dieser englischen Arbeit messen könnte. Ich wünschte unserer Literatur ähnliche lebendige und an künstlerischer Einsicht reiche Monographien etwa über Heinrich Isaak, Senfl, Haßler, Heinrich Schütz u. a.

THE OXFORD BOOK OF CAROLS

(Oxford University Press. London: Humphrey Milford)

Mit großer Energie geht man in England daran, der englischen Tonkunst freies Feld zu schaffen, sie im Wachstum zu fördern. Dies geschieht auf zwei Wegen, einmal durch eine junge Schule gleichzeitig englisch und modern gerichteter Tonsetzer, dann durch die überaus zielbewußten, gewandten und auch erfolgreichen Bestrebungen, die klassische Blütezeit der alten englischen Musik im 15.—17. Jahrhundert wieder aufleben zu lassen und der heutigen Musikübung wieder bequem zugänglich zu machen. In diese Klasse gehört auch die vorliegende *Sammlung von 203 Carols.* Die deutsche Sprache hat keine Bezeichnung für den Ausdruck Carol, obschon das Ding selbst in unserem alten Volkslied wohl bekannt ist. Die alte Weise »Joseph, lieber Joseph mein« z. B. ist ein solcher Carol. Man versteht unter Carol ein geistliches Volkslied tanzmäßigen Gepräges, also Lied und Tanz vereint, meistens rasch im Zeitmaß, frohgemut in der Melodie, für die volkstümliche Feier der christlichen Feste, besonders Weihnachten, aber auch Dreikönigstag, Passionswoche, Ostern, Pfingsten usw. Wie die gehaltvolle und ausführliche Abhandlung von Pearcy Dearmer über die Geschichte der Carols in Wort und Weise uns belehrt, ist der Carol im 15. Jahrhundert entstanden, hat sowohl in England, wie in Frankreich, Deutschland, Italien mehrere Jahrhunderte in Blüte gestanden, in England bis zu der musik- und kunstfeindlichen puritanischen Umwälzung im 16. Jahrhundert. Aber selbst bis ins 19. Jahrhundert hinein hat sich in entlegenen Winkeln Englands, zumal in den Dörfern, die Lust am Carol-Singen lebendig erhalten, zugleich eine immerhin beachtenswerte Nachlese neuer Weisen.

Aus diesem weitläufigen Material englischer Carols, denen eine Auslese der wertvollsten deutschen, flämischen, französischen angereiht ist, haben die Herausgeber *Pearcy Dearmer, R. Vaughan Williams, Martin Shaw* eine sorgsame Auswahl gemacht; die Melodien sind mit stilgemäßen neuen Begleitungen versehen, die alten Texte möglichst vollständig wiedergegeben, die fremdsprachigen in englischer Übersetzung, andere Texte in Neudichtung. Geschichtliche und philologische Anmerkungen zu jedem einzelnen Stück geben die Fülle interessanter Belehrung. Kurz, es ist alles geschehen, um den sangesfreudigen Engländern Lust zu machen, wieder die köstlichen alten Carol-Weisen zu singen. Eine ganze Anzahl Lieder erscheint in kostbaren mehrstimmigen Fassungen alter Meister. Alles in allem eine wertvolle Sammlung, die für die Volksliedliteratur auch anderer Länder einen beträchtlichen Zuwachs bedeutet. Was sie besonders auszeichnet, ist die würdige Art, in der sie dem praktischen Musizieren entgegenkommt.

ZUR KULTURGESCHICHTE DER SPANISCHEN OPER

Von Richard H. Stein-Berlin

JOSÉ SUBIRÁ: LA TONADILLA ESCÉNICA

1. Band: Concepto, Fuentes y Juicios. Origen e Historia.
2. Band: Morfologia Literaria. Morfologia Musical.
3. Band: Transcripciones Musicales y Libretos. Noticias. Biográficas y Apéndices.
Madrid 1928, 1929 und 1930. (Tipografia de Archivos.)

Noch während der Kriegszeit habe ich zuweilen in spanischen Theatern tonadillas zwischen den einzelnen Akten einer italienischen, französischen oder deutschen Oper gehört. Aber tonadillas escénicas gibt es schon seit hundert Jahren nicht mehr. Sie kamen um die Mitte des 18. Jahrhunderts auf und verschwanden nach etwa 80 Jahren wieder. Die relativ kurze Lebensdauer besagt natürlich nichts gegen ihren künstlerischen und kulturgeschichtlichen Wert, zumal eigentlich nur der Name, nicht die Gattung kurzlebig war. Eine tonadilla ist eine kleine tonada, und die Bezeichnung tonada fußt rein sprachlich auf dem Worte tono (Ton). Die Lexika übersetzen tonada mit Lied oder Gesang, was nicht zutreffend ist, denn canciones, cantares und cantos sind etwas ganz anderes als tonadas, die man vielleicht als volkstümliche Gesangsszenen bezeichnen könnte. Das Nichtvorhandensein einer adäquaten Kunstform macht eben hier wie so oft eine Übersetzung unmöglich. (So entspricht ja auch die spanische copla zwar dem französischen couplet, aber keineswegs dem deutschen »Kuplet«.) — Die tonadillas *escénicas* sind szenische Zwischenspiele. Um die Notwendigkeit ihrer Entstehung verständlich zu machen, muß man daran erinnern, daß die junge Oper dazu anregte, den lyrisch-episch-dramatischen Inhalt von Liedern und Gesängen szenisch auszuweiten und das nur mit der Phantasie Erschaubare auf der Bühne darzustellen. Gewisse Zusammenhänge mit der französischen »comédie de chansons« und der englischen »ballad-opera« sind hierdurch gegeben. Bei den Spaniern kam noch hinzu, daß ihre eigene Opernproduktion durch die kritiklose Bevorzugung der italienischen Oper unterdrückt wurde. Es machte sich deshalb in den mittleren und unteren Schichten der Opernbesucher das Verlangen geltend, wenigstens in den Zwischenakten etwas spezifisch Spanisches zu hören und auch auf der Bühne dargestellt zu sehen. Eine tonadilla escénica bestand anfangs nur aus einer einzigen Gesangsszene oder einem Duett mit kürzerer oder längerer Instrumentaleinkleidung. Der Inhalt war meist humoristisch und immer sehr volkstümlich. Das Opernpublikum fand dann soviel Gefallen an diesen Zwischenspielen, daß sie immer größeren Umfang annahmen. Manche enthielten 10 bis 12 Nummern, und außer mehreren Solisten wirkte gelegentlich auch ein Chor mit. Die handelnden Personen dieser Kurzoperchen waren bekannte Volkstypen, »kleine Leute«, und das paßte auf die Dauer dem vornehmen Opernpublikum nicht. Man wollte auch nicht zulassen, daß der Geschmack der Galerie sich im Opernhaus breitmache, und erzwang schließlich die Ausschaltung dieser populären Zwischenspiele. Ihre Blüte fällt in die Zeit Goyas. Beliebte Figuren waren außer anderen Volkstypen der »majo« und die »maja« (sprich j wie ch in Dach). Das Wort bezeichnet eigentlich nur den »geputzten« Menschen niederen Standes; auf männlicher Seite den »stolzen«, ungebildeten Vertreter des Kleinbürgertums, des Nichtstuers und des gutsituierten Bauern an Festtagen; auf der weiblichen Seite die kleinen Theaterdirnchen ebenso wie die eleganten, hochgebildeten Hetären. Die Beispiele, die Subirá gibt, sind in textlicher, sehr viel weniger allerdings in musikalischer Hinsicht, so anregend, daß man vergißt, ein gelehrtes Quellenwerk von über 1500 Seiten (darunter mehr

als 300 Seiten Musik) vor sich zu haben. Der Verfasser hat etwa 2000 Manuskripte von Werken durchsehen müssen, die nur in Stimmen, nicht in Partituren vorhanden waren. Ruhe und Schaffensfreudigkeit gab ihm dabei der Umstand, daß die Spanische Akademie sich bereit erklärt hatte, die (sehr erheblichen) Kosten der Drucklegung zu übernehmen. — Einer der letzten tonadilleros war Manuel Garcia, der Vater des gleichnamigen Gesangsmeisters und Erfinders des Kehlkopfspiegels (der 101 Jahre alt wurde) sowie zweier weltberühmter Sängerinnen: der Malibran und der Pauline Viardot-Garcia. Die anderen Namen brauchen hier nicht aufgezählt zu werden, da sie in Deutschland nicht bekannt sind. — Man hat der musikhistorischen Forschung oft vorgeworfen, daß sie sich nicht selten um Nichtwissenswertes bemühe und sinnlos »Leichen ausgrabe«. Das mag zuweilen zutreffen, nicht aber bei diesem Werke des spanischen Forschers. Die populäre Kurzoper des Rundfunks und der musikalische Sketch des russischen Kabaretts sind ja im Grunde nichts anderes als moderne Gegenstücke zu einer fast 200 Jahre alten spanischen Kunstform, die sich der Unnatur der italienischen Gala-Oper gegenüber wenigstens in den Zwischenakten zu behaupten suchte. — Man darf im übrigen nicht vergessen, daß das spanische Operntheater des 18. und 19. Jahrhunderts vorwiegend eine gesellschaftliche Angelegenheit war. Die Logen hatten einen Vorraum, in dem man sich unterhalten und Erfrischungen einnehmen konnte. Nur bei den Höhepunkten der Oper und während der Zwischenakte begaben sich die vornehmen Besucher in den vorderen Logenteil, um die »agudos« (die hohen Töne) der Tenöre zu hören und um gesehen zu werden. Die Pausen waren der gesellschaftlichen Zwecke halber immer sehr lang, und damit sich die Besucher der oberen Ränge sowie des Stehparketts nicht langweilten, füllte man sie zweckmäßig mit den tonadillas escénicas aus. Vom künstlerischen Standpunkt könnte man natürlich mancherlei hiergegen einwenden. Aber die Oper diente eben damals in Spanien hauptsächlich der Unterhaltung, dem Amusement, und man mußte darauf bedacht sein, daß auch die ärmeren Klassen auf ihre Kosten kamen. Heute hat das Volk seine »Zarzuelas chicas«, Volksstücke mit Gesang und Tanz, die in der Regel eine knappe Stunde dauern, so daß jede Stunde ein anderes Werk aufgeführt werden kann. Und in die großen Operntheater geht nur der Teil des Publikums, der sich an »schwere«, seriöse Musik gewöhnt hat. — Wer künftig eine Geschichte der Oper schreiben will (wir haben, wie immer wieder betont werden muß, noch keine, die wissenschaftlich und künstlerisch befriedigt), der wird an der tonadilla escénica wie an der zarzuela chica und grande nicht vorübergehen können und Subirás verdienstvolles Quellenwerk eingehend studieren müssen.

DAS VII. LETTISCHE SANGESFEST IN RIGA

Die Musik der Letten schöpft unmittelbar aus dem reichen Quell ihrer »Dainas« (lett. »Dainas«, lit. »Dainos« = Gesänge, Weisen bei den baltischen Völkern) des Volksliedes. Die Forschung hat einen unvergleichlichen Schatz von über 300 000 Texten und rund 35 000 Weisen zusammengetragen. Die musikalischen Formen dieses osteuropäischen »Wunderhorns« reichen einerseits bis in das urzeitliche »Quartenzeitalter« (um P. Sokalskis Terminologie aus seiner klassischen »Russischen Volksmusik« beizubehalten), anderseits münden sie in das zeitgenössische Kunstlied, das im lettischen Chorgesang seine höchste Entfaltung findet. Im Jahre 1873 sammelt sich zum erstenmal die volkstümliche Gesangspflege der Letten zu künstlerischer Gemeinschaft in Form des ersten Sängerfestes. Von Mal zu Mal wächst die nationale, aber auch die künstlerische Bedeutung dieser Sangesfeste. Die Russifizierung prallte an dem wachsenden nationalen Selbst-

bewußtsein ab. Die jungen Kräfte, die schöpferischen Musiker finden hier den Weg zum Volk, aus dem sie stammen.
Und nun sah Riga das VII. dieser von der Überlieferung getragenen volkstümlichen Musikfeste! Die Ausmaße riesig für ein Zwei-Millionen-Volk: 350 Chöre mit 13 000 Sängern; 35 000 Zuhörer: drei Riesenkonzerte mit insgesamt 47 mehr oder minder schwierigen Chorkompositionen. Die Liederfolge umspannte Werke aller bedeutenderen lettischen Komponisten: von den älteren vor allem *Andrej Jurjans*, des großen Volksliedforschers und Vaters der neueren lettischen Musik, neben ihm *Cimse* und *Straume:* dann die Klassiker des Chorliedes *Joseph Wihtols*, *Emil Melngailis*, *Alfred Kalninsch*, und schließlich auch Vertreter der jüngsten Generation wie *Osolinsch*, *Graubinsch*, *Sarrinsch*. Dieser Querschnitt durch drei Generationen lettischer Tonkünstler zeigte eigenwillige Charakterköpfe, volksliedhafte Lyriker, komplizierte Kontrapunktiker, aber alle von einer sehr ursprünglichen und naturnahen Musikalität, die sich von Künstelei und Liedertafeleffekten fernhält. — Zahlreich waren die Chorbearbeitungen von echten Volksliedern. Am tiefsten und aufmerksamsten scheinen mir *Emil Melngailis* und *J. Graubinsch* dem Mund des Volkes gelauscht zu haben: ihre Chortransskriptionen alter Volkslieder haben den herben Duft des Volkhaften nicht abgestreift.
Aus der Wurzel des Volksliedes erhebt sich frei und prächtig das Kunstlied, das in einer Reihe klassischer und neuester Kompositionen zur Geltung kam. Allen voran an strahlender Kraft des Aufbaues, immer wieder stürmisch verlangt, »Das Lichtschloß« von Altmeister *Wihtols*, dann aber auch die »Lettische Hymne« von *Alfred Kalninsch*.
Das gilt auch für die Dirigenten, allen voran *Theodor Reiters*, neben ihm *Emil Melngailis*, *P. Josuus*, *Theodor Kalninsch*. Der Massenchorgesang hat seine eigenen Gesetze in Dynamik und Rhythmus. Die Sängerschar der 10 000 zu leiten, stellte ganz bedeutende Anforderungen. Um so bemerkenswerter war das künstlerische Ergebnis. Dies Ergebnis wäre nie erzielt worden ohne die großartige Hingabe, mit der die Sängerschaft aus allen Teilen des Landes zur gemeinsamen Sache zusammengeströmt war und sich willig der geistig wie körperlich anspruchsvollen Aufgabe unterzog.

Bernhard Lamey

DAS AMERIKANISCHE MUSIKFEST IN BAD HOMBURG

Ein »Amerikanisches Musikfest« gab zum erstenmal in Europa Gelegenheit, mittels eines Querschnitts durch das Schaffen jenseits des Ozeans festzustellen, wie ein erst zur Homogenität strebendes Volk nach künstlerischem Ausdruck seines vielseitigen und vieldeutigen Wesens ringt. — Eine künstlerische Profanmusik im eigentlichen Sinn begann sich erst auszubilden, als mit Beginn der Kolonialkriegsepoche der Begriff amerikanischen Eigenwesens eine neue geistige Haltung verursachte. Das erzwungen musenlose heroische Zeitalter der Pilgerväter legte die Musik auf den Gottesdienst und allenfalls auf geistliche Gesänge außerhalb der Liturgie fest. Hier liegen z. B. die Ursprungswurzeln des Spirituals, einer Synthese zwischen Negerkultur und christlichen Missionseinflüssen des Psalmensingens.
Der rein vokal sich geltend machenden Zeit der Kolonialkomponisten galt ein Konzert, das dem Schaffen der um 1800 lebenden und wirkenden Musiker bezeichnende Proben entnahm. Francis Hopkinson, der erste nachweisbare amerikanische Profankomponist (1737—1791) war mit Liedern vertreten, deren Haltung die gleichzeitigen europäischen Stilzusammenhänge ebenso widerspiegelt, wie die Schubertsche Beschwingtheit von *Benjamin Carr* oder die barockisierend-mannheimerische Verschnörkelung von *Alexander Reinagle*, dem Freunde von Ph. E. Bach; überraschend wirkt die edle Pathetik des Gluckstils bei *Peter Albrecht v. Hagen*, soziologisch aufschlußreich für die Epoche ein Soldatenabschiedslied von *Timothy Swann*. — Neuerer Kammermusik galt ein zweiter Abend. Die gebotenen Werke weisen zwei bestimmende Einflußsphären auf: die deutsche Romantik im umfassendsten Sinne und die französische impressionistische Schule der Jahrhundertwende. Ganz entsprechend der europäischen Situation werden von hier aus durch Anwendung tonalitätsfremder Leitern, Akkordverbindungen und Harmonien Ausdruckserweiterungen vorgenommen, für die

sich in diesem Fall die Indianer- und Negerkultur darbietet. So gewinnt ein »Streichquartett über Indianische Themen« des in Europa schon bekannten *Frederik Jacobi* aus den fremdartigen Rhythmen und der zwischen Monotonie und Wildheit seltsam polar wirkenden Spannung indianischer Kulttanzweisen das Material zu einem stark fesselnden Geschehen. Das dritte Streichquartett von *Quincy Porter* wirkt besonders durch seine vermittels Schwerpunktverschiebungen erzielte rhythmische Mannigfaltigkeit der Kontraste. Eine Klaviersonate von *Roger Sessions* ist im Sinn reiner Intellektmusik (Schule von Ernest Bloch!) als »tönend bewegte Form« anzusprechen; nebentonale Reibungen ergeben scharf abgesetzte Klangwirkungen. Die »Florida-Suite für Klavier« von *Leo Sowerby* gibt amerikanische Landschaftsimpressionen mit klassizistischem Einschlag. Derselbe Komponist konnte mit einer Ouvertüre »Es kommt der Herbst« bei orgelmäßig eingedickter Farbgebung in einem Brahms-Straußschen Zwischenbereich der Neigung zu sinfonischer Dichtung huldigen. — Überhaupt überwog im Befunde des dritten, des Orchesterkonzertes das Streben zu beinahe schon übertreibender Unterstreichung dichterischer Bezüge im Sinn literarisch genau festgelegter Programme. So läßt »Pan und der Priester« von *Howard Hansen* den Gegensatz pastoraler zu gregorianischen Themen im Sinn eines Konfliktes der Weltanschauungen sich auswirken. Der in Steigerungen und Gedankenreichtum recht starke Impressionismus von *Charles T. Griffes* im »Freudendom von Kubla Khan« ist geradezu überkonstruiert in seinem Bezug auf ein umfangreiches Gedicht. Eine Tondichtung »Afrika« des Negers *William Grant Still* fesselt in seiner utopisch-romantischen Schau eines Afrika als »Land des Friedens« und »des Aberglaubens«. *Carl McKinley* steuert eine »Maskerade« bei, die ihren Untertitel »amerikanische Rhapsodie« insofern zu Recht trägt, als ihr stark pulsendes, rhythmisch gestrafftes Geschehen ein in Musik umgesetztes Bild amerikanischen Lebens bieten soll; hier erscheint denn auch in Schlußsteigerung der Jazz als klanggewordener Ausdruck der gesellschaftlichen Situation. Das uns bekannte Klavierkonzert d-moll von *MacDowell*, dem »Schumann Amerikas«, vertrat als einziges Werk die hochromantische Epoche.

An diesem Querschnitt sollte nach den einführenden Worten von *Irving Schwerké*, dem künstlerischen Organisator des Festes, nur ein ungefähres Bild des amerikanischen Musiklebens gegeben werden. Für einen, gerade auch drüben sehr erwünschten künstlerischen Austausch sollten erste Voraussetzungen geschaffen werden. Wir dürfen in diesem Sinne das Gelingen des Festes bestätigen, dessen Ausführung bei dem Frankfurter Rundfunk-Sinfonieorchester unter Oskar Holger, Frank Mannheimer (Klavier), dem Lenzewski-Quartett und Mignon Nevada (Sopran), einer Nachkommin Washingtons, ausgezeichnet aufgehoben war.

Hans Kuznitzky

DAS MUSIKFEST UND DIE TAGUNG DES REICHSVERBANDES DEUTSCHER TONKÜNSTLER UND MUSIKLEHRER IN PYRMONT

Die grundsätzlichen Gesichtspunkte, unter denen uns das vorjährige Musikfest (vgl. Jahrgang XXIII, Heft 1) nach Ortswahl und Programmaufstellung erschien, bestätigen sich beim zweitenmal: Der Wille zur typischen »Konzertmusik« prägt sich so eindeutig aus, daß der Versuch der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik, durch gegebene Anlässe zum Schaffen von »Gebrauchsmusik« anzuregen, abgeleitet erscheint und sich in den gebotenen Werken jedenfalls auch dann nicht erfüllt, wenn sie äußerlich auf den Gebrauchsfaktor sich einzustellen bemüht sind. Auf die soziologischen Zusammenhänge (»Krise des Konzertsaales«) die entsprechenden Rückschlüsse zu ziehen, bleibt jedermann unbenommen. Einzig das Schulspiel »Creß ertrinkt« von *Wolfgang Fortner* (Worte von Andreas Zeitler) bemüht sich erfolgreich, in kurzen, prägnanten, rhythmisch straffen und dann wieder gemäß dem Vorwurf eine dichterische Situation lyrisch ausschwingen lassenden polyphonen Sätzen um Erfüllung des verbindlichen Gemeinschaftsstils, wobei die stoffliche Parallele zu Brecht-Weills »Jasager« aufschlußreich ist, die im Konflikt »Individuum—Gemeinschaft« und seiner tragischen Lösung zur Geltung kommt. Völlig verfehlt

war aber die kurparkbezogene »Promenadenmusik für kleines Orchester« des ernstzunehmenden Musikers *Berthold Goldschmidt*, dessen schwerer Art eben deshalb die gestellte Aufgabe nicht entsprechen konnte. Ein »zeitgemäßes Divertimento 1929« von *Walter Gronostay*, übrigens eine mehr als schludrige Arbeit eines unzweifelhaft Begabten, erkrampft nur äußerlich die Geste einer Abkehr vom Konzertsaal. Im übrigen stellen wieder die Orchesterwerke das Angstkind der gegenwärtigen Musik dar, mag es sich nun um eine Partita für Orgel und Kammerorchester von *Ernst Roters* handeln, welche die Ausdrucksmöglichkeiten des Zwölftonsystems zur hoffnungslosen Methodenmaschine verhärtet, oder um anderes, was weder im Guten noch im Bösen als bezeichnend angesprochen werden kann und daher aus Raumgründen hier fortfällt. Als einzige Ausbeute ergibt sich ein Konzert für Violine und Orchester von *Jerzy Fitelberg*, sehr organisch im Verhältnis zwischen Soloinstrument und Begleitung, beschwingt in der polyrhythmisch geschärften Energie des Ablaufes, dabei klug dynamisch ausgewogen und mit konzertant lohnenden Aufgaben für die Geige überreich bedacht. Schlimm stand es diesmal auch um die Kammermusik (mit einziger Ausnahme eines vornehm, aber dünnblütig aus Bruckner-Regerbezirken musizierenden Streichquartettes von *Alfred v. Beckerath)*, während durchaus beachtenswerte Belege der Liedlyrik sich in »Vier Liedern für mittlere Stimme« von *Hermann Simon* sowie »Fünf Liedern eines Einsamen« von *Albert Thate* als nicht alltägliche Fähigkeit des Umsetzens dichterischer Situationen in Musik auswiesen. Unter den Mitwirkenden nennen wir mit erzwungenem Kollektivlob Hans Bruch, Lene Weiller-Bruch und Rudolph Schmidt (Klavier), Stefan Frenkel (Violine) und Hans Mahlke (Bratsche). Schon wenige Wochen später ruft man uns zur diesjährigen *Tagung des »Reichsverbandes Deutscher Tonkünstler und Musiklehrer«*. — Eine musikpolitisch bis zum äußersten gespannte Situation, das pädagogisch-wirtschaftliche Verhältnis von Schul- zu Privatmusiklehrern bildete den Gegenstand der Beratungen. Das instrumentale Zusammenspiel und der Klaviergruppenunterricht, auf die die Schule dem gegebenen Erziehungsideal zufolge nicht verzichten will noch kann, hat den unhaltbaren Zustand einer preisunterbietenden Wirtschaftskonkurrenz mit der Privatmusiklehrerschaft einreißen lassen, in dem diese ohne entsprechend starken Rückhalt auf die Dauer den kürzeren ziehen muß. Eine Resolution des Gesamtvorstandes hat nun Richtlinien ausgearbeitet, die berechtigten Wünschen und Forderungen hüben wie drüben die Wege zu bahnen sich bemüht. Vor allem soll der Gemeinschafts- und Gruppenunterricht von Privatmusiklehrern erteilt werden, und zwar nur bei nachweisbarer Bedürftigkeit der Eltern. Allerdings scheint es doch wohl geboten, daß die örtliche Gerichtsbarkeit dem jeweiligen Ermessen der bisher ausschließlich zuständigen Provinzialschulkollegien genommen wird und man durch Erweiterung der Richtlinien von 1925 für die Privatmusikpflege einen eindeutig abgrenzenden Rahmen schafft, durch den in Zukunft unliebsame, das musikpädagogische gedeihliche Arbeiten gefährdende Kompetenzüberschreitungen eindeutig unmöglich gemacht werden. Kulturkritischer Sinn und Aufbau des Festvortrages von *Kestenberg* über »Gegenwartsfragen des Musikerziehers« läßt der Annahme Raum, daß man im preußischen Ministerium das Mögliche in dieser Hinsicht tun will.

Unter den Referenten der Arbeitsgemeinschaften nennen wir *Hermann Erpf* (»Die Musiktheorie im Rahmen des Musikunterrichts«), dem es gelang, die Hörer wirklich zum Mitmachen zu veranlassen, während im übrigen mehr oder minder doziert wurde. Aus einer Reihe von Konzertveranstaltungen sei das Wichtigste erwähnt: Vier Lieder von *Karl Marx* auf Gedichte aus Rilkes »Buch der Bilder« ergeben durch Zusammenklang der rhapsodischen Singstimme mit den diffusen Farbtönen der Begleitung einen sehr eindrucksstarken musikalischen Niederschlag der dichterischen Atmosphäre; eine kleine Suite für Violine und Streicher von *Stefan Frenkel* stellt ein wirklich der Geige und ihren Möglichkeiten zugeschriebenes, durch folklorisierende Wirkungen harmonisch und rhythmisch abwechslungsreiches Stück dar, und ein Konzert für Klavier und Streicher von *Arthur Kusterer* bemüht sich nicht ungeschickt, aus der Regerschen Formwelt zu der spritzigen Vitalität und motorischen Spannungsenergie des Hindemithschen Bewegungsstils vorzudringen. — Die künstlerische Grundlage bildete das ausgezeichnete Kurorchester, das die Dresdner Philharmoniker stellen und das unter seinem Leiter *Walter Stöwer* eine starke Leistung vollbrachte.
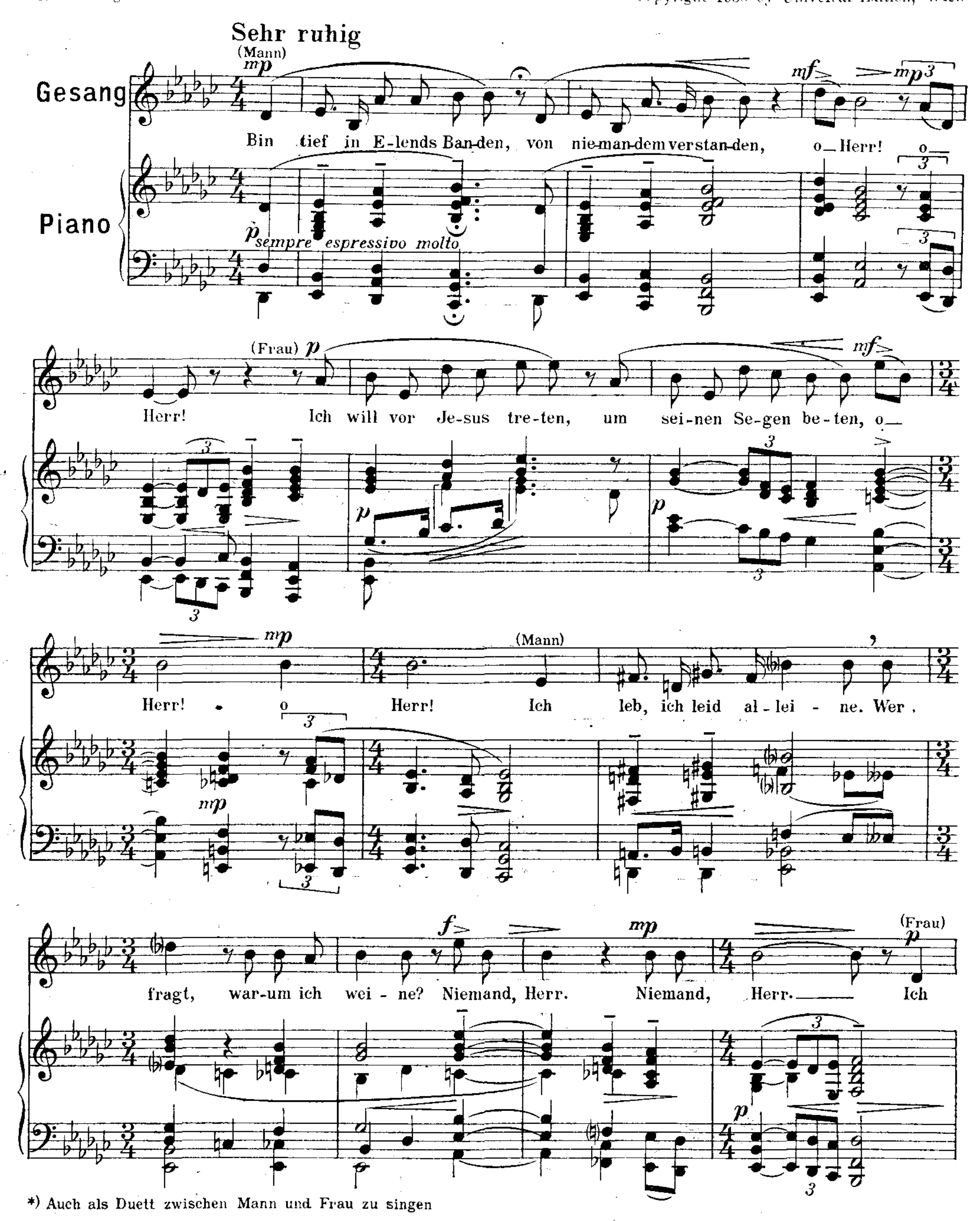
Hans Kuznitzky

WILHELM GROSZ: »JA?«

DAS ERSTE STÜCK DER »AFRIKA-SONGS«
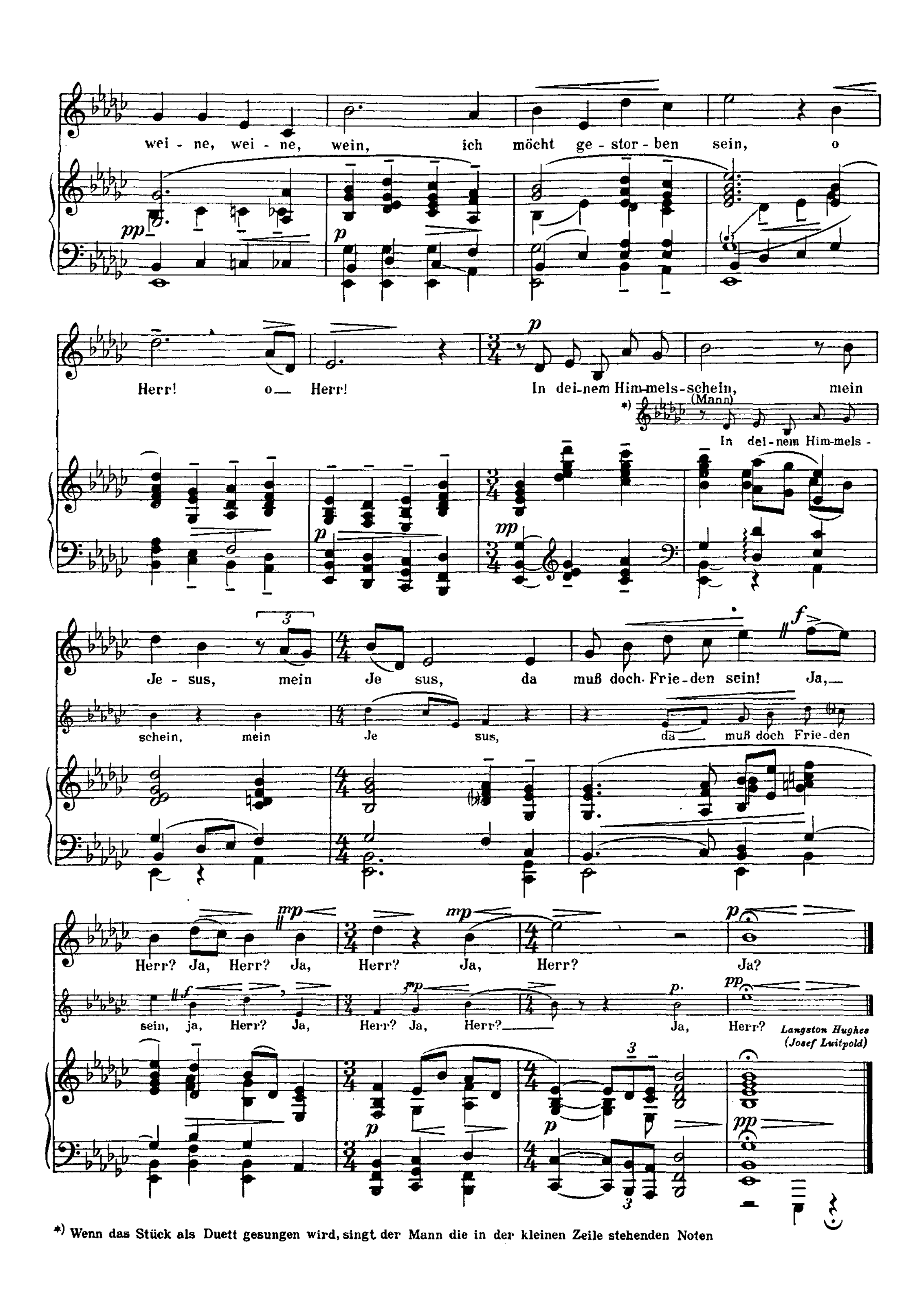
Aufführungsrecht vorbehalten

Copyright 1930 by Universal-Edition, Wien



*) Auch als Duett zwischen Mann und Frau zu singen

Mit Genehmigung der Universal-Edition, Wien



*) Wenn das Stück als Duett gesungen wird, singt der Mann die in der kleinen Zeile stehenden Noten

DAS 100. NIEDERRHEINISCHE MUSIKFEST IN KÖLN

In dieser schweren Zeit hatten die Stadt Köln und der Festausschuß die Pflicht, das 100. *Niederrheinische Musikfest* zu feiern. Obwohl Düsseldorf und Aachen schon in den letzten Jahren gezwungen gewesen waren, einige der üblichen Winterkonzerte als Musikfest aufzuziehen, hatte Köln vielleicht gehofft, das 100. besonders ausgestalten zu können. Das ist vereitelt worden, weil die Geldmittel fehlten. Was man noch auszugeben hatte, wurde „zinsbringend" in einige Solistengagen gesteckt, und über die drei Sommerkonzerte nach Schluß der Oper wurde der Musikfesttitel gehängt. Gegen die konservativen Programme dieser Feste ist seit langem viel geschrieben worden, immerhin war es diesmal berechtigt, in einem geschichtlichen Querschnitt die Musiker und die Werke zu berücksichtigen, die in den mehr als 100 Jahren (seit 1818) den Festen verbunden waren. Am ersten Abend hörte man u. a. das a-moll-Konzert für vier Klaviere und Streichorchester von *Bach*, die Bearbeitung Vivaldis; der zweite führte bis *Brahms* und brachte das g-moll-Violinkonzert von *Bruch* (Georg Kulenkampff), der dritte *Haydns* Jahreszeiten, das Volksoratorium schon des allerersten Festes (Festdirigent: Herm. *Abendroth*, Solisten: Mia Peltenburg, Louis van Tulder, Johannes Willy). Das volkstümliche Programm zu niedrigen Preisen hatte wenigstens bewirkt, daß fast alle Konzerte ausverkauft waren. Die große Bedeutung der Niederrheinischen Feste in der Zeit eines aufstrebenden Bürgertums lag in dem Zusammenwirken von Musikern und Dilettanten, Chören und Orchestern aller Feststädte. Die Entwicklung des Musiklebens hat es mit sich gebracht, daß jede Stadt für sich die künstlerischen Kräfte aufbringen konnte. Die große Vergangenheit der bedeutenden Musiker und Dirigenten kann nicht darüber täuschen, daß die Feste nur noch örtliche Bedeutung haben und nur aus Tradition weitergeführt werden. Sinn und Aufgabe sind verlorengegangen. Ob die Nornen das Seil wiederaufnehmen werden? — Kurz vor dem Fest verzeichnete Köln die erste Aufführung der *Gurrelieder* von Schönberg, worin bisher nur Duisburg und Düsseldorf voraufgegangen waren. *Eugen Szenkar* hatte aus verschiedenen Vereinigungen einen Massenchor gebildet und brachte mit Solisten der Oper und dem Städtischen Orchester eine hochstehende Gesamtleistung zuwege. Das Werk selbst ist trotz vieler Schönheiten in seinem Stil der übersteigerten Romantik und Wagnernachfolge bereits geschichtlich eingeordnet. *Walter Jacobs*

* URAUFFÜHRUNGEN *

EGON WELLESZ: DIE BAKCHANTINNEN (Wien, Staatsoper)

Wenn die moderne Opernproduktion zum Jungbrunnen der antiken Tragödie ihre Zuflucht nimmt, so geschieht das zumeist durch die rührige Vermittlung der Barockoper. Bei einem Musiker wie Egon Wellesz aber, der auch Musikhistoriker ist, mag diese geschichtlich so tief begründete Vermittlung im Grunde viel wichtiger als das Ziel sein, zu dem sie zu führen verspricht. So halten sich auch die Bakchantinnen, die Wellesz aus dem Altertum des Euripides übers Siebzehnte Jahrhundert in unsere karge Gegenwart geleitet, weniger an die Antike als ans Barock. Sein Drama erfüllt sich nicht in Raum und Zeit; sondern von einem Hintergrund, den die Chöre nicht so sehr beleben, wie sie ihn in einem geometrischen, ornamentalen Sinn einteilen, heben sich die handelnden Personen und der lose, fast zufällige Ablauf ihrer Solo- und Dialogszenen ab. Selbst die Schlußpartie, in der die bei Euripides durch den Bericht eines Boten mitgeteilte Katastrophe anschaulich gemacht wird, wirkt mehr als mimische Begebenheit, als Zeremonie, als bewegtes und belebtes Bild, und nicht als Geschehnis, als theatralische Handlung. Die oratorische Feierlichkeit des Textbuches offenbart es zur Genüge, daß Wellesz kein Dramatiker ist; aber er besitzt ein feines Sprachgefühl und das Talent, in poetischer Diktion Schwung mit

vornehmen Allüren zu verbinden: da und dort gelingt ihm ein wirklich schönes und klangvolles Dichterwort.
Auch der Musiker Wellesz ist kein Dramatiker; er komponiert breite, pastose oratorische Chöre, trockene Rezitative, und wenn ihm das Herz aufgeht, so gelingt ihm etwas Lyrisches. Kompositionstechnisch hat Wellesz seine spezifische Methode, die nicht atonal, nicht bi- oder polytonal, aber auch nicht schlechthin tonal und doch von allem etwas ist. Manchmal empfängt man den Eindruck einer mutwillig verschobenen, einer windschiefen Diatonik, die da und dort noch deutlich Spuren ihrer ursprünglichen Beschaffenheit erkennen läßt. Eine Eigentümlichkeit ist es ferner, daß die in breiten, romantischen Intervallen geführten, beinahe wagnerisch deklamierenden Singstimmen beim Akkompagnement einer förmlichen Opposition begegnen: das Orchester obstruiert mit musikalischen Stilelementen wesentlich anderer Art, mit ausschwärmenden Akkordkomplexen, mit russischem Ostinato und ähnlichen Klopf- und Strampelrhythmen ... Diese Musik wird dem Ohre des Hörers dort am ehesten nahekommen, wo ihr, wenn auch unbeabsichtigt, eine Wendung unterläuft oder ein Tonstück gelingt, das impressioneller Deutung fähig ist: z. B. in den großen Chorszenen des ersten Aktes oder in den Klagechören am Schluß des Werkes, wo ein feierlicher, unmittelbar ansprechender Ergriffenheitston das starre Lineament durchbricht. Eine Ausnahmestellung nimmt Agave, die weibliche Hauptfigur der Oper, ein: sie erhält etliche Phrasen, die Anspruch auf melodische Wertung erheben; der Komponist tut ein übriges und baut diesen kantablen Stellen ein durchaus tragfähiges diatonisches Notgerüst. Hier ein warmer Gefühlston, dort eine pakkende urzeitliche Impression: das ist immerhin etwas ... Dazu kommt noch das Positivum einer ausgezeichneten Aufführung, die einen Rekord an Selbstentäußerung darstellt, für den alle Beteiligten, angefangen von *Clemens Krauß*, dem hingebungsvollen Dirigenten, bis zum Chor und Bühnenpersonal besondere Auszeichnung verdienen. Auf der Szene herrschte das strenge Kommando Wallersteins, der den Solisten — Jerger, Manowarda, Markhoff, Madin und den Damen Pauly, Hadrabowa und With — geschmackvolle Posen anwies und die Chöre mänadisch über den stilisierten, von Rollers Meisterhand entworfenen Bühnenprospekt auf und abstürmen ließ.

Heinrich Kralik

WOLF-FERRARI: »IDOMENEO«-BEARBEITUNG (Residenztheater München)

Von neuem erhebt sich die grundsätzliche Frage: Soll ein (wiederzuerweckendes) Werk im Stil seiner Konzeption erneuert werden, oder darf man die Umwelt der Bearbeitungszeit mit dem Grundgehalt des Werkes mischen? Hat Richard Strauß, hat Wolf-Ferrari Recht?
Wolf-Ferrari hält sich streng an Mozart. Diese Tatsache berührt sympathisch; denn u. E. hat Wolf-Ferrari im Verein mit Ernst Leopold Stahl in der Durcharbeitung, der Säuberung des Varescotextes erst die Grundlage zum dramaturgisch logischen Ablauf der Handlung geschaffen. Die Rezitative sind auf unbedingt Notwendiges gekürzt, die Rolle des Arbaces ist verdichtet zu einer kleinen Botenangelegenheit. Der Gegensatz Ilia-Elektra tritt schärfer in den Vordergrund. Angelpunkt dieser Bearbeitung ist, daß im 3. Akte ein gespenstiger Zug der an der Pest zugrunde gegangenen Seelen dem zögernden Idomeneo gegenübergestellt wird. So wird der innere Kampf des Vaters auch visuell glaubhaft. Die Musik hierzu entstammt von vorhandenen Varianten Mozarts der berühmten Orakelstelle. Die Seccos sind wieder hergestellt, dadurch erhält auch das Akkompagnato erhöhte Leuchtkraft.
Ein Fehler wurde begangen: die Wiederaufnahme der Originalballette. Die Absicht ist klar: Glänzender Abschluß einer höfischen Oper. Die Tempi dieser Ballette sind durchweg menuettartig, können keine Steigerung mehr bringen. Zudem fehlte in München der genial tänzerische Einfall, der überzeugt. Hier muß befriedigendere Lösung gefunden werden; sonst ist der dauernde Erfolg des »Idomeneo« wiederum in Frage gestellt. Die Aufführung selbst war szenisch wie darstellerisch durchaus gelungen. Kurt Barré als Spielleiter zeigte sein Wissen um das Geheimnis lebhaft agierender Chöre. Die Bühne farbig-barock. Trotz mancher Schwankungen im Zusammenklang war Knappertsbusch überlegener Führer dem Orchester wie der Bühne. Wundervoll im Gesang Elisabeth Feuge (Ilia), Sabine Offermann (Idamanthes); mit einigem Abstand die Elektra-Felicie Hüni-Mihaczeks und Fritz Krauß als Idomeneo.

i. V. *von Bartels*

∗ DAS MUSIKLEBEN DER GEGENWART ∗

OPER

BERN: Nach sechsjährigem, künstlerisch wertvollem Wirken war auch die Uhr für Hans Kaufmann abgelaufen, und der Augsburger Intendant Karl Lustig-Prean kann nun an seiner Stelle das Szepter schwingen. Aus Sparsamkeitsrücksichten mußte auch Kapellmeister *Walter Herbert* das Feld räumen. Seine Abschiedsvorstellung »Tristan und Isolde« ließ erneut die Größe des Verlustes ermessen. Im zweiten Semester schloß die eindrucksvolle Gestaltung der Götterdämmerung unter *Albert Nefs* Führung Wagners Nibelungenring krönend ab. Als Brünnhilde und Isolde bewährte Frau Gertrud Wyler-Land ihre Meisterschaft. Nach langer Pause endlich einmal wieder eine bodenständige Uraufführung: »Der Rutenhof«, Volksoper in einem Vorspiel und drei Akten. Der Berner Dialektdichter Karl Grunder hat sein vielgespieltes Bauerndrama in Gemeinschaft mit J. Häberli in ein Opernlibretto umgemodelt. Das alte Problem »Romeo und Julie« wird in den lokal angepaßten Formen variiert und dem Komponisten *Hans Adolf Peter* Gelegenheit geboten zur Entfaltung seiner entschiedenen Begabung für Volkstümlichkeit. In talentvoller Weise hat der junge Wiener Tondichter Puccinis Deklamation mit populären Volksmelodien durchsetzt. Fein gearbeitet sind ganz besonders die Zwischenspiele. Der dramatisch bedeutsame zweite Akt ist dem Komponisten außerordentlich stimmungsvoll geraten. Wenn gewisse stagnierende Momente noch ausgemerzt werden, so dürfte das jugendfrische, meisterhaft instrumentierte Werk auch anderwärts interessieren. Die Aufführung stand unter Walter Herberts sicherer Hand. *Julius Mai*

BRÜSSEL: Im Théâtre de la Monnaie haben die Aufführungen des »*Ring*« und »*Tristan*« mit *Jacques Urlus*, der allein deutsch sang, wieder die Frage aufgeworfen, ob die Werke Wagners deutsch oder französisch zu singen sind. Es ist klar, daß ein Künstler wie Urlus die Menge anzieht, aber gleichzeitig läßt er auch die Unzulänglichkeit seiner Mitspieler hervortreten. Deshalb sollte man diese Werke mit einer deutschen Truppe geben oder Künstler wählen, die französisch singen und auf der Höhe ihrer Aufgabe sind, was nicht leicht zu verwirklichen ist, da die Truppe des Théâtre de la Monnaie allen Genres gerecht werden muß. Seine Stammgäste haben mit Freude die Wiederaufführung der »*Weißen Dame*« — ein Triumph für den Tenor *d'Arkor* — begrüßt. Mozart mit »*Figaros Hochzeit*« und »*Don Juan*« hat ein aufmerksames und verständnisvolles Publikum angelockt dank des künstlerischen Impulses des Kapellmeisters *Corneil de Thorau*; in den beiden Werken Mozarts zeichnete sich *Lily Leblanc* als Susanna und Elvira aus. Für das Auftreten des Tenors *Rogatschewsky* hat man *Lohengrin* und *Fidelio* gewählt, die sich aber beide nicht für ihn eignen. Die letzte Vorstellung, die als Ergebnis eher schwach war, war die des »*Roi malgré lui*« von *Chabrier*. Wenn wir Vorbehalte über mehrere unvollkommene Aufführungen ausgesprochen haben, so müssen wir die Interpretation dieses lebendigen Werkes unbedingt loben; die Wiedergabe, die auf der Höhe war, machte *Corneil de Thorau* und seinem Regisseur *Dalman* alle Ehre. Das einzige Mittel, um wirksam gegen den wachsenden Fortschritt des Kinos zu kämpfen, ist, nur musterhafte Aufführungen und diese zu Preisen zu geben, die die Opfer der heutigen Zeit erschwingen können. *Theodor de Mulder*

HELSINGFORS: Pfingsten auf der Bühne und im Orchester: es wird in allen Sprachen gesprochen. Der Komponist *Erkki Melartin* setzte das recht kindische Ballett Eronens in bunte, anfangs etwas schmale Musik, die tausendzüngig ist. Auf der Bühne tanzen Nationen über Nationen ihre Eigentänze vor, und auch der finnische kommt heran. Sonst ist in diesem Ballett das typisch Finnische einigermaßen zu kurz gekommen, auch in der Musik. Aber das erste Ballett der »Suomalainen Ooppera« in Helsinki ist geschaffen, und *Gé* setzt es in Bewegung. Er hat in der *Lucia Nifontoff* beste Stütze: die weiß, was Tanzen heißt! *Similä* deutet die Musik nach Kräften aus. *Gerhard Krause*

KOPENHAGEN: Die Oper bot zu bemerkenswerten Gesamtleistungen einheimischer Kräfte wenig Gelegenheit, zumal keine dänische Neuheit auf der Bühne erschien. Genannt sei aber *Holger Byrding*, der mit Glück so große Aufgaben wie Falstaff, König Philipp (»Don Carlos«) und König Marke gelöst hat, und Frau *Tenna Fredriksen*, die Primadonna unserer Oper, die ihr 25 jähriges Jubiläum unter großen Ovationen als Tosca, Marschallin (»Rosenkavalier«) und Leonore Christine (in der gleichnamigen Oper von *Salomon*) feierte. Unter den Gästen vor allem

Fedor Schaljapin als Boris Godonoff, der zum erstenmal unsere Bühne betrat und dem als Sänger und noch mehr als Schauspieler (in einer leider recht verstümmelten Vorführung von *Mussorgskijs* Werk) aufs lebhafteste gehuldigt wurde; dann noch *Berta Morena*, eine »japanische« Butterfly (leider nicht die echte *Yuasa Hatsu), Bohnhoff* (Tristan). Mehr noch mögen die fremden Dirigenten für die Aufführungen und vor allen Dingen für die Leistungen der Königlichen Kapelle bedeutet haben. Außer dem russischen Kapellmeister *Steimann*, den Schaljapin mitbrachte, seien noch die Opernleiter *Leo Blech, Franz Schalk* und *Egisto Tango* genannt. Die meisten dieser Vorstellungen gestalteten sich zu Festabenden. Am Schluß dieser unruhigen und nicht allzu gelungenen Saison scheidet der bisherige »Opernchef«, der als Klaviervirtuose bekannte *O. Schiöler* aus seinem Amt; tritt aber für die kommende Saison in der Gestalt eines ersten Kapellmeisters wieder ein.

William Behrend

LINZ: Die *Mailänder Scala* (Chor und Orchester stellte Linz) brachte die »Boheme« und »Rigoletto« heraus. Das Publikum begeisterte sich besonders für Franceschi, den jugendlichen Tenor Traverso und die Paggi. Hervorragend Vecchi als Dirigent. Mit der Grazer Oper erschien *Baklanoff*, und zwar als Escamillo und Scarpia. Letzteren zeichnete er schauspielerisch scharf profiliert. Gutes Format hatte eine »Siegfried«-Aufführung mit Lauer in der Titelrolle, Wessely (Magdeburg) als Brünnhilde und Schipper als Wanderer. Letztgenannter wurde auch in »Hoffmanns Erzählungen« herzlich gefeiert. Zur Mozartfeier wurde »Die Zauberflöte« gegeben, am Dirigentenpult saß Paumgartner. Kalenberg (Wiener Staatsoper) hatte als Faust und Pedro starken Erfolg.

Franz Gräflinger

PARIS: In der Großen Oper kam »*Bachus und Ariane*«, Ballett in zwei Bildern von Abel Hermant, Musik von *Albert Roussel*, zur Uraufführung. Die Idee aus der griechischen Welt, die schon von Massenet und Richard Strauß eine Bearbeitung erfahren hat, wurde vom Dichter Hermant zu einem witzigen, zum Teil ironischen Ballett verarbeitet. Unglücklicherweise ist der Gang der Handlung nur mit dem von der Oper herausgegebenen Textbuch zu verstehen. Dadurch wird die Aufmerksamkeit des Hörers von den Geschehnissen auf der Bühne unnötig abgelenkt, so daß der Eindruck der Aufführung sehr darunter leidet. Die Musik Roussels gehört zum Besten, was der Komponist geschaffen hat; sie vermeidet unnötige Härten, fußt auf einer gesunden Harmonik, ohne in die Kompositionsweise von gestern zu verfallen. Die Einleitung des zweiten Bildes (Traum der Ariane) birgt auserlesene Lyrik in sich. Kurz ein Werk, das das bedeutende Können Roussels ins rechte Licht rückt. Die Choreographie lag in den Händen von Serge Lifar, der sich selbst der beste Interpret war.

Otto Ludwig Fugmann

RIGA: Auch Lettland will sich eine Nationaloper schaffen. Verschiedene Ansätze sind da. In *Jan Medins* Märchenoper: »*Der Däumling*« (»Spriditis«) konnten nur die Dekors des Regisseurs und Bühnenbildners *Liberts* und die vorzügliche Kunst der *Amanda Liberts-Rebane* (Titelrolle) fesseln. Der auch in Deutschland nicht unbekannte Komponist hat in diesem Opus nichts Haftendes, nicht einmal für die lettische Musik Typisches zu geben gewußt: eine recht dürre Musik. Die Harmonisierung des lettischen Volksliedes ist noch nicht wirklich repräsentierend verwirklicht, wie es Paderewski beispielsweise mit dem polnischen in »Manru« tat. Die lettische Nationaloper kennt Durchsetzbareres.

Gerhard Krause

SALZBURG: Unter den Gästen bei den gelegentlichen Opernvorführungen im Festspielhaus ist besonders *Emil Schipper* (Wien) als Wanderer im »Siegfried« und als Lindorf-Coppelius-Dapertutto-Mirakel in »Hoffmanns Erzählungen« rühmlich hervorzuheben. Zwei Gastspiele der italienischen Stagione unter *Edmondo de Vecchi* fanden beifällige Aufnahme.

Roland Tenschert

WARSCHAU: In der Oper werden ein paar Episoden aus dem Liebesleben August des Starken, Kurfürst von Sachsen, König von Polen, gezeigt, und die Uraufführung der »musikalischen Komödie« von Adam Wieniawski-Fabry, »Der König als Geliebter«, wurde zunächst ein Skandälchen. Was Fabry fabrizierte, war zu gewagt für Polen. August der Starke war nun einmal als Erotiker und Gourmand stark, nur nicht als Regent, und was er im Liebesleben leistete, das wird ausschnittweise vorgeführt. Für den ausgezeichneten Musiker und Könner Wieniawski geben sich nicht viele Möglichkeiten, seine eigene Art zu beweisen. Geht es um Lyrik, dann stellt sich süßer Klang vor unser Ohr, und die Kunst des feinen Musikers wird deutlich.

Dolzycki leistet als Orchesterführer wie stets Bravouröses. Ein Kompliment zunächst der Lucyna Szczepanska, jener rührend-naiven Geliebten und ihrem berückend zärtlichen Schöngesang. Wegrzyn führte Regie: das Schauspielerische steht an erster Stelle. Vorzügliche Tanzkunst (Zajlich).

Rythels hat seine für den Konzertsaal geschaffene Komposition: »*Faun und Psyche*« als »Tanzdichtung« umgeschaffen. Faun und Psyche: sowas war schon mal da, und so lange es Balletts gibt, wird es einen Faun und eine Psyche geben, und die werden miteinander wenig Gutes anzufangen wissen. So auch hier. Rythels Musik, gediegen gearbeitet, ist aber für die Bühne nicht triebhaft und stoßkräftig genug, und so wurde ihr Durchschlag mehr ein Niederschlag und ihr Niederschlag eine Enttäuschung. — Dagegen ist *Morawskis* zweiaktiges Ballett »*Schwitesianka*« aggressive Musik. Sie erschlafft wohl in Erfindung und Ausdruck, aber sie kann doch hier und dort mitreißen. *Moniuszkos* Ballett-Einakter: »*Im Quartier*« kam über sechzig Jahre nicht zur Aufführung. Polnische Tänze originellster Art, polnische Musik, kühne, gesunde Melodie; das alles ist da, und man weiß: dieser Moniuszko war ein großer Komponist. *Dolzycki* leitete das Orchester mit der an ihm gewohnten Verve. *Zajlich* war der choreographische Führer: Fertiges ist ihm hier nicht geglückt, die Leistungen des vorzüglichen Balletts haben nachgelassen. Man hätte Parnell unbedingt als Ballettmeister behalten müssen.

Gerhard Krause

KONZERTE

BERN: Auch hierher hat die Wirtschaftskrise ihre Wellen geworfen. So mußte der Cäcilienverein im Weihnachtskonzert 600 Karten verschenken, um den Kasinosaal einigermaßen zu füllen. Nur mit Beethoven kann man es noch wagen. Seine Missa solemnis hat das altehrwürdige Münster beide Male bis auf den letzten Platz gefüllt. Cäcilienverein und Liedertafel stellten das chorische Fundament, namhafte Solisten hielten die Gegendominante, und Fritz Brun schweißte den gewaltigen Apparat mit kundigem Geiste zur musikalischen Einheit. Der Berner Männerchor und der Lehrergesangverein haben nun auch das Prinzip der Kombination nachgeahmt und ein gemischtes Chorkonzert veranstaltet (Dirigenten: Otto Kreis und August Oetiker). Als Uraufführung ging *Albert Möschingers* preisgekröntes »Posthorn« beifällig begrüßt vom Stapel. *Andreae* war mit einem interessant instrumentierten Orchesterwerk »Notturno und Scherzo« und einem hymnisch konzipierten Männerchor »Höheres Leben« mit Blasorchesterbegleitung vertreten. Chorwerke von *Strauß* (Wanderers Sturmlied), *Max Reger* (Der Einsiedler) und *Othmar Schoecks* Dithyrambe kamen zu wirksamer Entfaltung. Zur würdigen Taufe der *Weingartnerschen* Schweizerhymne haben sich unter Hugo Kellers Stab sogar fünf Vereine zusammengefunden. Mit Beethovens Neunter Sinfonie hat Weingartner seine Berner Gastrolle sieghaft abgeschlossen. Bruckner war mit seiner dritten und achten Sinfonie vertreten, der sich noch der mächtige 150. Psalm anschloß. Als Novitäten seien die farbenreiche Rhapsodie espagnole von *Ravel*, *Andreaes* inhaltsame Musik für Orchester, *Paul Müllers* bombastischer Hymnus für Orchester und *Hindemiths* völlig kalt lassendes Konzert für Orgel und kleines Orchester registriert. Albert Nef nimmt sich mit Vorliebe der aufstrebenden Schweizer Jugend an, unter der *Walter Aeschbacher* durch sein gediegenes Können hervorragt. Die jüngst vertonten Dichtungen von Conrad Ferdinand Meyer und Hermann Hesse zeigten dasselbe Gepräge. Am gleichen Abend erklang auch die vierte Sinfonie von Mahler, dessen Werke sonst in Bern noch nicht genügend berücksichtigt werden. An der Hyspa wurde als Festspiel Händels Alexanderfest mit Bewegungschören und Tanzgruppen szenisch zur Darstellung gebracht. Die musikalische Leitung hat Otto Kreis übernommen. Der von ihm geleitete Männerchor hat auch die Uraufführung einer wertvollen Komposition »Im Aufschaun« von *Hans Adolf Peter* mit großem Erfolg inauguriert. Die Sängerin Frau Hedwig Lüthi arrangierte einen Kammermusikabend mit Werken von Gabriel Fauré, an dem der Pariser Cellist André Lévy durch sein meisterhaftes Spiel ganz besonders auffiel.

Julius Mai

BRÜSSEL: Kann man sagen, daß die letzten Konzerte der heimischen Kräfte die besten gewesen seien unter den zahlreichen, die in der Hauptstadt aufeinander folgten? Nein, denn die Société Philharmonique hatte folgende Künstler eingeladen: *Wilhelm Furtwängler* an der Spitze der Berliner Philharmoniker (Beethoven-Programm); *Pierre Monteux* mit dem Symphonischen Orchester von Paris (Strawinskij-Werke), *Willem Mengel-*

berg mit seinem Concertgebouw Orchester und die Chöre der Toonkunst (Matthäus-Passion von Bach), endlich *Bruno Walter* mit dem Gewandhaus-Orchester (Wagner—Mozart—Beethoven). Das Publikum, das diese Konzerte besucht, ist dasselbe und es zieht Vergleiche, die nicht zugunsten der Belgier ausfallen. Ist es nicht ein Irrtum der Komitees, zu erlauben, daß man die gleichen Werke in Wettbewerb stellt? In jedem Fall war das Resultat kein glänzendes. Das sinfonische Konzert, das für unsere Philharmonie den Höhepunkt der Saison bildete, war dasjenige unter Stabführung *Bruno Walters*; Musiker wie Publikum standen unter dem Zauber des künstlerischen Adels und der Gewissenhaftigkeit dieses Dirigenten; die *Sinfonie in C-dur* von Schubert ist uns durch ihn geoffenbart worden.
Unter den Solisten, die großen Eindruck hinterließen, nennen wir *Wilhelm Backhaus* (Sinfonische Etuden von Schumann), *Lotte Lehmann* und *Walter Gieseking* (genial in den *12 Préludes von Debussy*). Neben den großen Vereinigungen müssen wir die außerordentlichen Fortschritte feststellen, die durch den »*Cercle Choral et Symphonique*« verwirklicht wurden unter der Direktion von *Gaston Peellaert*, einem zukünftigen Meister, der sich mit Hilfe junger Kräfte bemüht, uns unbekannte oder vergessene Werke zu enthüllen.

Theodor de Mulder

GENF: Aus Mangel an jeder offiziellen Unterstützung mußte das Orchester Romand auf die geplanten Wagnerfestspiele mit großen deutschen Sängern verzichten. Als nicht vollwertigen Ersatz mußten wir uns mit einem bunten Wagnerabend begnügen, wobei *Robert F. Denzler*, Berlin, und *Nanny Larsen-Todsen*, Stockholm, bewiesen, daß sie der Bühne nicht entbehren können, um zu erwärmen oder gar mitzureißen. Mit vollendeter Meisterschaft musizierte wiederum das Trio *Thibaud-Cortot-Casals*. *Furtwängler* und die Berliner Philharmoniker erwiesen sich erneut als die großen Hüter deutscher Orchesterkultur, wobei aus dem aufs Virtuose zugespitzten Programm das auf Wunsch noch eingeschobene Prélude à l'après-midi d'un faune durch die germanische, weniger aufs Klangliche zielende, dagegen um so mystischere Auffassung von Debussy aufschlußreich war.
Der größte innere und äußere Erfolg blieb jedoch *Bruno Walter* und dem Leipziger Gewandhaus-Orchester beschieden. Ob Walter vom Flügel aus Mozart interpretierte, Schubert oder Wagner zum Singen brachte, man stand im Banne dieses lauter Poesie verströmenden, einzigartigen Musikers ohne jede theatralische Geste, dessen beispielloses Verantwortlichkeitsgefühl und ergreifende Demut ihn zwingen, nichts weiter als Diener am Werk zu sein.

Willy Tappolet

HELSINGFORS: Wie steht's mit der finnischen Musik? Da ist *Uuno Klami.* Nach Debussy-Art komponiert er eine neue »Meeresstille und glückliche Fahrt«. »*3 Bf*« heißt seine Komposition, d. h. Windstärke 3. Man wird also nicht seekrank! Sehr fein wird eine kleine Seefahrt skizziert durch Sonnenschein und glattes Meer. In Rhythmus und Dynamik, in der Flüssigkeit der musikalischen Farben, der musikalischen Erklärung ist hier Sinniges und musikalisch leis Ergreifendes hingesetzt, eine durchaus gefällige Arbeit. *Haapanen* trägt sie sacht und künstlerisch voll behandelnd mit seinem Orchester vor. *Kilpinens* hohe finnische Liedkunst behält stets ihre Repräsentation, aber *Sibelius*' Streichquartett weist auf die typisch finnische Tonsetzkunst am deutlichsten. Amerika macht aus diesem Finnen eine ganz große Nummer.

Gerhard Krause

KOPENHAGEN: Infolge der Wirtschaftsnöte ist das Leben für den kleineren Verein, wie den »Bach-Verein« (der sehr verdienstvolle Vorführungen wie die der »Goldberg-Variationen« durch *Günther Ramin* und die »Kunst der Fuge« brachte) oder »Der Dänische Wagner-Verein« (wo u. a. *Berta Morena* sang und *A. Borowsky* Bach spielte), sehr schwer zu tragen, und der Anblick des Konzertsaals bei anderen, besonders solistischen Konzerten, war öfters traurig. Glücklicherweise vermochten die Großen doch noch immer anzuziehen, so die Klaviermeister *Alfr. Cortot* (der hier zum erstenmal Chopin klangselig und phantasievoll spielte), *Moriz Rosenthal* und *Edw. Fischer* (der mit *Leo Blech* als Dirigent Beethovens Es-dur-Konzert prachtvoll vorführte), Dirigenten wie Blech, der mit der Kgl. Kapelle und *O. Schiöler* als Solisten einen romantischen Abend veranstaltete, *Franz Schalk*, der eine unvergeßliche Vorführung der »Neunten« brachte, *Tango* mit einer Konzertaufführung von Verdis »Macht des Schicksals«, *Telmanyi* mit seinem feinen »Kammerorchester«. Im »Musikverein« spielte zum erstenmal der Geiger *Szigeti* (*Bartok* und *Beethoven*) und erntete großen Beifall. Bemerkenswert ist auch das Auftreten *Erich*

Korngolds (Wiener Musik) und namhafter Sänger, wie *List*, *Kipnis* u. a. Im Tivoli konnte der Sänger *Titto Schipa* den großen Saal fast zweimal füllen. Größere neue dänische Werke kamen in dieser letzten Hälfte der Saison nicht zum Vorschein, von fremden seien genannt das »Stabat mater« von *Szymanowsky* und »*Völuspa*« vom Norweger *Monrad Johansen*.

William Behrend

LINZ: Ein schwaches Ansteigen der Kurve machte sich in der abgelaufenen Konzertperiode bemerkbar. Unter Chormeister *Wolfgruber* hörten wir eine stimmungsvolle Aufführung der *Brucknerschen* f-moll-Messe und eine gerundete örtliche Erstdarbietung des Oratoriums »Quo vadis« von *Nowowiejski*. Emsig arbeitet der rührige Konzertverein unter Führung *Dambergers*. Eine *Mozartfeier* gab Anlaß zur Einladung der Wiener Philharmoniker: Wunderer, Löw, Strobl, Stiegler, die ihre künstlerischen Qualitäten im konzertanten Quartett für Oboe, Klarinette, Fagott und Horn mit Orchester ins hellste Licht rücken konnten. Die zweite Sinfonie von *Brahms* führte *Keldorfer* im Musikvereinskonzert vor. Ein vorzügliches Soloquartett: Selo (Linz), Rutschka (Wien), Topitz (Berlin), Ettl (Wien) hob den Eindruck, den Pfitzners »Von deutscher Seele« ausübte. Grubes Sinfonie für Männerchor und Orchester wurde uraufgeführt. Die oberösterreichische Musiklehrerschaft veranstaltete eine gediegene Mozartfeier. Ein vielversprechendes Klaviertalent lernte man in *Robert Gläser* kennen. Die 80 jährige Bestandfeier des oberösterreichischen Kunstvereins wurde musikalisch umrahmt durch eine stilvolle Aufführung der f-moll-Messe *Bruckners* im Marmorsaal des Stiftes St. Florian. Keldorfer führte Chöre heimischer Komponisten und Bruckners »Dritte« auf.

Franz Gräflinger

LODZ: Wirtschaftskrise und Radio beeinträchtigen auch unser mehr dem Konzert zugewandtes Musikleben. Daher qualitative Auslese unter den Solisten, die moderner Literatur vorsichtig aus dem Wege gehen. Hindemith, Bloch, Szymanowski tauchen schüchtern auf, Strawinskij, Prokofjeff und den spanischen Folkloristen begegnet man meist in Klaviervorträgen. — Unser Sinfonieorchester, von Warschauer Gastdirigenten *Wolfsthal*, *Berdjajeff*, *Szulc* und *Ignatz Neumark* geleitet, brachte zum Saisonabschluß Beethovens »Neunte« unter *Oskar Frieds* suggestiver Stabführung. — Solistische Ereignisse: der Koloratursopran *Ada Sari*, *Lydia Kindermanns* pastoser Alt, der stimmprächtige *Rudolf Watzke*. Die Geigerphalanx, von *Huberman* geführt: *Szigeti*, *Kulenkampff*, *Vecsey*, *Prihoda*, *Morini* und *Balakovic*. *Emanuel Feuermann* frappierte im Haydnkonzert. Der subtile *Cortot*, der impressionistische *Artur Rubinstein*, *Casadesus*, *Orloff*, *Brailowski* und *Alfred Hoehn* boten tiefgehende pianistische Eindrücke. Das *Kolischquartett*, die Orgelvirtuosen *Fritz Lubrich* und *Walter Drwenski* (die letzteren im Verein mit den unter *Adolf Bautze* singenden Chören) vervollständigten die Konzertsaison, an der sich *Teodor Ryder* als feinsinniger pianistischer Begleiter beteiligte.

Ludwig Falk

MEZIÈRES: Die romantische Komödie »La Belle de Moudon« — Romeo und Julia im Waadtland mit glücklichem Ende — von *René Morax* und *Arthur Honegger* gelangte diesen Sommer im hoch über dem Genfer See wundervoll gelegenen Théâtre du Jorat zur Uraufführung. Die Partitur besteht aus sechs unisono und zwei a cappella-Chören, einem Kinderchor, vier Soloeinlagen und legt Zeugnis ab von dem vielseitigen, geschmeidigen Talent Honeggers. Er begnügte sich mit der 16 Mann starken Blechmusik von Moudon und zwei Klavieren und schrieb eine der Handlung entsprechende, unaufdringliche, leichtsangbare Musik romantischer Klangseligkeit. Die Klavierbegleitung schreckt jedoch vor leise hingetupften Dissonanzen nicht zurück, und die keck-pompöse »Kirchweih«-Ouvertüre für Blechbläser klingt wie ein fernes Echo der ersten Takte des »Freudengesanges«. Auch in die Walzerrhythmen schleichen sich Jazzelemente ein, und die banalisierenden Couplets in einem Pariser Kabarett sind von packender Realistik. Diese eigentümliche Stilmischung wirkt in ihrer anspruchslosen Natürlichkeit nichts weniger als störend, sondern vielmehr in ihrer Ironie erfrischend und erheiternd. Entzückend, wie *Lucy Berthrand* von der Opéra comique die schmachtende Gänseblümchenarie zu singen weiß, nachdem sie den Belcanto bei Maestro Toscanini, nein Tosacani (!), erlernt hat. Zwei der unisono-Chöre sind derart heimatnah, daß sie zweifellos wie manche der besten Lieder von Doret und Dalcroze das Volksliedergut der Westschweiz bereichern werden.

Willy Tappolet

MÜNCHEN: Nach der mächtig aufgezogenen Festwoche neuer Musik die regional ge-

bundene 7. Bayr. Tonkünstlerwoche, deren Ergebnisse bescheidener, doch nicht unwichtiger sind. Stärkstes Interesse brachte man dem 3. Streichquartett von Gustav Geierhaas entgegen, das, besonders im 1. Satze, wertvollste Musik in Erfindung, Empfindung und technischer Meisterschaft birgt. Das neu gegründete Szanto-Quartett bewies mit der restlos gelungenen Wiedergabe seine Künstlerschaft. Neben Geierhaas zwei wichtige Werke junger Münchner. In Fritz Valentins Galsworthy-Zyklus paart sich Ehrlichkeit des Musizierens mit apart-linearem Klangreiz. Prächtige, wenn auch stilistisch auseinanderfallende Ecksätze in Karl Höllers Violinkonzert. Der langsame Satz ist nicht geglückt; er ist maßlos lang, impressionistisch infiziert. Das Ganze jedoch eine starke Talentprobe. Gute Gebrauchsmusik in Hans Sachses Bläsersuite, in Otto Jochums geistlichen Gesängen »Maria«. Gerühmt werden mir noch die Chöre Adolf Pfanners, die »schwäbische Musik« Gottfried Rüdingers und die Hymnen an das Licht von Joseph Haas. Eingeleitet wurden die 4 Konzerte durch einen Kammerorchesterabend zu Ehren des 60jährigen August Reuß. Alle selbstlos Mitwirkenden, voran das Bayr. Funkorchester mit seinem famosen Dirigenten Hans A. Winter lösten die nicht leichten Aufgaben glänzend.

Der über alles Erwarten stärkste Besuch rechtfertigte die 7 Abende des Mozartfestes. Pompöser Auftakt durch das Gewandhausorchester mit Bruno Walter; dazu Julius Patzak als Solist. Die Leistungen der Leipziger sind oft gewürdigt worden. Bruno Walter überraschte durch breite Tempi in den Menuetten, durch virtuose Überhitzung des Finales der g-moll-Sinfonie. Zweite Attraktion waren die Wiener Sängerknaben: Viel Gesangskunst; leider auch viel billiges Parfüm. Im Programm standen an Chorwerken die Krönungsmesse und das Requiem in der Aufführung durch den Berberichschen Domchor. Edelste Kammermusik wurde durch das Szanto-Quartett und durch das doch zu robust zugreifende Dresdner Streichquartett geboten. Und als Abschluß im — Hofbräuhaus ein heiterer Mozartabend, der humorigste Freude bereitete. Hervorzuheben sind das Sextett »Die Dorfmusikanten« und echt Mozartsche kunstvoll derbe Gesänge.

I. V. von Bartels

NEAPEL: Das Konzertleben in Neapel beginnt, wenn es anderswo endet: im Mai. Das liegt am Mangel eines großen Konzertsaals. Man muß die San Carlo-Oper nehmen, und diese ist natürlich erst nach der Opernspielzeit frei. Das erste diesjährige Konzert leitete *Pizzetti*, der fast ausschließlich eigene Musik vorführte. Der Beifall war sehr stark, galt aber mehr der Gesamtpersönlichkeit Pizzettis als seiner Musik.

Zwei weitere Konzerte leitete *Fritz Reiner*. Das erste brachte Bach und Brahms, den Bolero von Ravel und Respighi. Der Erfolg war außerordentlich stark. Das veranlaßte Reiner, im Programm des zweiten Konzerts die erste Sinfonie von Brahms und den Bolero von Ravel zu wiederholen. Neu fügte er diesem Konzert hinzu die Sinfonia domestica von Strauß und als Uraufführung eine Ouvertüre »nach Shakespeare« von dem jungen neapolitanischen Komponisten *Parodi*. Publikum und Kritik waren auch diesmal einmütig in der Beurteilung Reiners.

Als weiteres Konzert fand endlich ein Gedächtnisabend für den Komponisten und Kapellmeister *Giuseppe Martucci* (1856 bis 1909) statt, der jetzt 75 Jahre alt wäre. Martucci hat bekanntlich als Kapellmeister in Bologna 1882—88 Wagner in Italien eingeführt. Er war in Neapel geboren und ist hier als Konservatoriumsdirektor gestorben. Das Konzert leitete Franco Capuana, der Kapellmeister der San Carlo-Oper. Das ständige Quintett der Kammermusik-Vereinigung der Illusi hat neben Werken, die die Öffentlichkeit schon von dem Festival der Internationalen Musikgesellschaft in Venedig kennt (Kodaly und Milhaud) die Uraufführung einer Sonate in drei Sätzen von *Malipiero* gebracht. Das Werk, das an die italienische Sonate des siebzehnten Jahrhunderts anknüpft, zeigt Malipiero als den großen Verehrer Monteverdis mehr als den modernen Musiker. Die Sonate leidet aber an ungleichmäßigem Wert der drei Sätze. Der Erfolg war lebhaft, reicht aber an den anderer Werke Malipieros nicht heran.

Die Konzertsaison ist zu Ende gegangen. Das vorletzte Orchesterkonzert unter Leitung Napolitanos brachte als Ausgleich für die vorhergegangenen Abende ein mehr modernes Programm. »*Israel*« von *Bloch* wurde mit starkem Beifall aufgenommen, ebenso die »Pinien Roms« von *Respighi*. Den Mittelpunkt bildete jedoch die italienische Uraufführung der »Eisengießerei« von *Mossoloff*. Das Publikum war durchweg interessiert, aber in seinen Eindrücken stark geteilt. Der einmütige Erfolg von *Honeggers* »Pacific«,

das sich schließlich ähnliche Ziele setzt, war dem russischen Werk nicht beschieden. Das letzte Konzert, dem Gedächtnis *Giuseppe Martuccis* geweiht, gewann besondere Bedeutung nicht durch sein Programm (nur Martucci, eingerahmt von Wagner), das der San Carlo-Kapellmeister Franco Capuana leitete, sondern durch jenen Zwischenfall mit Toscanini in Bologna, der das dortige Konzert unmöglich machte und seine italienische Tätigkeit für lange unterbindet. In der Tat kamen für die Martucciehrung nur Neapel und Bologna in Betracht. Neapel, wo er, 1856 geboren, seine Ausbildung genoß, wo er das Konservatorium leitete und allzufrüh 1909 starb, und Bologna, wo der große Theaterkapellmeister 1883—1902 Italien zu Wagner bekehrte.

M. Claar

PARIS: Die Pariser Konzertsaison, die diesmal später und matter als in vergangenen Jahren einsetzte, ist auch früher als gewöhnlich zu Ende gegangen. Diese Tatsache ist um so betrüblicher, als man meinen sollte, daß gerade angesichts der großen Internationalen Kolonialausstellung das Pariser Konzertleben bis weit in den Hochsommer hinein hätte andauern müssen. Und was uns gerade in der Zeit, wo Paris von Fremden überflutet ist, geboten wurde, ist, abgesehen von einigen ganz großen Ereignissen, zu wenig bedeutend, um an dieser Stelle festgehalten zu werden. An Uraufführungen brachte die Société Nationale eine 2. Sinfonie von *Abbé Fauchard*. Das Werk wirkt trotz gelegentlicher Auflockerungen reichlich verquollen und verschwommen. Eine solistisch verwendete Orgel bringt im zweiten Satz reizvolle Motive, die sich weniger durch Originalität als durch kontrapunktistische Verarbeitung empfehlen. Andante und Scherzo für drei Violoncelli von *Max d'Ollone*, eine Kompositionsfolge nicht ganz ohne Flachheit und Floskelhaftigkeit, gibt sich als eine teilweise sehr lederne Zusammenarbeit. Ein Festabend mit Werken von *Artur Honegger* zeigt den Komponisten von keiner neuen Seite. Honegger hat sich, am Scheideweg angelangt, mehr für die volkstümliche Richtung in seiner Kompositionsweise entschieden. Er ist ohne Zweifel einer der bedeutendsten und einfallreichsten Tondichter der Gegenwart (— der Widerstand gegen ihn ist leider auf rein persönliche Anfeindungen zurückzuführen —), und die Gefahr, als könnte einst die individuelle Eingebung unter der technischen Geschicklichkeit ersticken, scheint nach Anhören dieser letzten Sinfonie endgültig überwunden zu sein. Diese Feststellung gilt jedoch nur solange, als sich der Komponist auf seine eigentliche Domäne, das Orchester, beschränkt. Wie weit er noch davon entfernt ist, eine Chorkomposition zu schaffen, beweist die Aufführung von »Cris du Monde«, Chorsinfonie mit Orchester, dem Solothurner Chorverein gewidmet, der sie auch als Uraufführung in der Schweiz und in Paris zu Gehör brachte. Honegger ist sich weder über die technischen noch über die klanglichen und dynamischen Möglichkeiten eines Chors im klaren. Die Stimmen klingen unfrei und gequält und verraten eine Sucht, absolut zu imponieren.

Fritz Kreisler bestätigte an seinem Abend erneut seine Auserwähltheit. Persönlichkeit, Geistigkeit und Musikalität verbinden sich hier zur Vollendung. Ebenso zählt *Heifetz* zu der Elite unter den Violinisten. *Paderewski* spielte einen Abend zugunsten der Vereinigung französischer Studenten. *Huberman* konzertierte u. a. mit der Sonate in d-moll, op. 11, von *Hindemith* und der Sonate in A-dur von *C. Franck*. Die hochgespannten Erwartungen, die man dem Tenoristen Gigli entgegenbrachte, wurden durch Tito Schipa, einen der besten lyrischen Tenöre, erfüllt, da Gigli wegen schwerer Erkrankung sein Konzert absagen mußte. Als besonderes Ereignis verdient das Konzert des Gitarristen *A. Segovia* hervorgehoben zu werden. Was dieser bedeutende Künstler auf seinem Instrument leistet, wie er Werke alter Meister, darunter Bach, wie er Passagen, kontrapunktistische Überlagerungen Note für Note herausmeißelt, grenzt ans Wunderbare. Mit unvergeßlichem Beifall wurde *Bruno Walter* und das Gewandhausorchester überschüttet. Selten erlebte man eine solche zu höchst gespannte Atmosphäre. Und Bruno Walter gab hier so unendlich Großes, daß Worte nicht genügen wollen. Beethoven, Schubert, Wagner und Mozart (Klavierkonzert in A-dur, das Walter selbst spielte und vom Flügel aus leitete) haben unverwischbare Eindrücke hinterlassen.

Otto Ludwig Fugmann

PRAG: Im Juliheft Seite 773 des »Musikleben« muß es richtig heißen: zum Teil recht begabte Werke von Stimmer, Ponc, Borkovec, Jemnitz, Jezek, Schulhoff, Srom, Trojan, Srnka, Mandic, *Janecek* (also *nicht* Janacek).

SALZBURG: Die zweite Saisonhälfte nahm einen ruhigen, wenn nicht gar stockenden Gang. Das Orchesterkonzertabonnement unter Leitung *Paumgartners* bot im Hinblick auf den Fasching einen auf heitere Musik eingestellten Abend mit Mozarttänzen, Schuberts Ballettmusik aus »Rosamunde«, Straußwalzern u. a. *Maria Gerhart* sang die »Frühlingsstimmen«, *Heinz Scholz* spielte Godowskys »Künstlerleben«-Metamorphosen. Das letzte Orchesterkonzert stellte Mahlers 1. Sinfonie heraus. Vorher hörte man Mozarts Sinfonie-Ouverture K. V. 318 und Beethovens Violinkonzert mit *Georg Steiner*. Diesem Künstler wünschte man etwas mehr Musikbesessenheit. Technik und Auffassung sind gut. Ein außerordentlicher Abend machte mit *Jan Brandts-Buys'* »Poetischem Spaziergang« bekannt, einer Musik, die durch ihre saubere Arbeit besticht. *Nicodés* Chorwerk »Das Meer«, von der Salzburger Liedertafel nicht ganz einwandfrei gebracht, vermochte nicht recht zu fesseln. Dagegen erwies *Felix Gruber* eine glückliche Hand, als er die frische, durch klangvolle Chöre ausgezeichnete Musik Mozarts zu »König Thamos« mit der Salzburger Chorvereinigung unter Mitwirkung des Schulvereinsorchesters zur Aufführung brachte. An den restlichen Abenden des Kammermusikabonnements tauchten neben den Namen Mozart, Beethoven, Brahms, Smetana (Aus meinem Leben), Anton Bruckner mit seinem prächtigen Streichquintett und P. Scheinpflug mit der etwas farblos düsteren Kammermusik »Worpswede« auf. Auch Tanejeffs Klavierquintett war zu hören. Die Salzburger Triovereinigung griff zu einem verschollenen Triokonzert von Couperin, das sich als reizvoll erwies, spielte von Modernen Ravel und den neutönerischen Malipiero.

Die Soloabende sind bald aufgezählt. Einen ausgezeichneten italienischen Bariton lernte man in *Enrico de Franceschi* kennen. Die sieghafte prächtige Stimme fand stürmischen Beifall. Fehl am Ort erschien *Elisabeth Zulauf*. Die Sängerin steht, um deutsche Liedmeister zu interpretieren, mit der deutschen Sprache noch zu sehr auf dem Kriegsfuß. Mit der Interpretation moderner Werke (Debussy, Ernst Bloch) hatten der Geiger *André de Ribaupierre* und die Pianistin *Irene Jacobi* schönen Erfolg. Beachtenswert erscheint eine neue Lösung melodramatischer Komposition durch *Arpad Laban*. Eine Probe, die der junge Komponist mit der Vertonung von *Karl Schoßleitners* Ballade »Mensch und Centaur« gab, läßt auf eine weitere Verfolgung des eingeschlagenen Weges gespannt sein.

Roland Tenschert

TURIN: Starken Eindruck machte das Münchener Violenquintett. Lebhaft war das historische und künstlerische Interesse an dem von den tüchtigen deutschen Interpreten dargebotenen Programm, vor allem an den vier ersten Teilen der »Arte della fuga« und an einer meisterhaften Fantasie von Purcell. Sehr schön wirkte auch das Pariser Instrumentalquintett in Musiken von Mozart, Beethoven, Jongen und in der Sonate von Debussy für Flöte, Viola und Harfe. Der G. U. M. eröffnete einen Monteverdi gewidmeten Abend. Der in seiner ausdrucksvollen Wirkung erstaunliche »Combattimento di Tancredi e Clorinda« wurde in der schönen Transkription von Alceo Toni und ein Fragment der »Arianna« in der von Ghedini gegeben. Der Pianist R. Schmitz wurde in klassischen und modernen Musiken, von letzteren besonders in der von de Falla und Ravel, lebhaft applaudiert. Die von dem G. U. M. berufenen Künstler Mario und Maria Corti machten zwischen zwei Sonaten von Brahms und Beethoven eine neue Suite für Violine und Pianoforte von *Lodovico Rocca* mit vorzüglichem Erfolg bekannt. Die Quartette Busch und Kolisch fanden abermals ihre Bewunderer in eminent klassischen Programmen. Von Pianisten ließen sich hören L. Kentner, E. Fischer, M. Brard, H. Morsztyn, R. Lifschitz, D. Bonicelli, R. Russo, L. Daviso und A. Urani, alle in klassischen und bekannten Werken, mit Ausnahme einiger moderner Stücke von Malipiero (Preludio autunnale), Castelnuovo (B-a-ba), Dohnanyi (vier Rhapsodien). Eine neue sympathische Bekanntschaft machten wir mit dem reichbegabten Contralt Juanita Toso. Schließlich bot Rachele Maragliano Mori ein Programm moderner Werke, das sie mit hervorragender Kunst ausführte. Aber unser Publikum ist nie als Förderer neuer Musik erschienen.

Lodovico Rocca

WARSCHAU: Die polnischen »Philharmonischen Konzerte« gehören zu den besten Konzerten in Europa. *Fitelberg* ist ein Könner, und seine Konzerte bieten musikalisch Reiches. Sie nützen der alten wie der jungen Musik. Die polnischen Neutöner haben zumeist guten Ton. An Uraufführungen fehlt es nicht. *Karlowicz*, der allzufrüh zu Fall kam, hat dem polnischen Lied viel geschenkt, auch

dem Orchester. Seine »Episode auf dem Maskenball« ist von Fitelberg instrumentiert worden: welche Vollmusik!

Gerhard Krause

WIESBADEN: Wiesbadens ernste Finanzlage erzwang den Wegfall der in den Maifestwochen sonst üblichen Repräsentationen großen Stils; immerhin erhielten einige der täglichen Abonnementskonzerte durch *Carl Schuricht* ein besonderes Profil. Vor allem interessierte eine Uraufführung: Konzert für Violine und Orchester von *Hugo Herrmann.* Zwei rhythmisch beschwingte Ecksätze, Danza alla Rondo und Fantasia concertante umschließen ein Adagio, in dem breit ausströmende Soli mit dem schnellen Fluß eines Tutti-Mittelsatzes wirksam kontrastieren. Das Ganze keine Virtuosenangelegenheit älteren Stils, sondern gleichwertig-organische Zwiesprache von Orchester und Einzelstimme, verankert im Klanggefühl unserer Zeit. *Rudolf Bergmann* verhalf dem ihm vom Komponisten gewidmeten Werk durch meisterhaften Vortrag zu einem ehrlichen Erfolg.

Emil Höchster

WILHELM BERGER ZUM GEDÄCHTNIS

Zu den schöpferischen Persönlichkeiten, die dem tragischen Geschick erliegen, von der Höhe ihrer Schaffenskraft abberufen zu werden, gehört Wilhelm Berger. Schon im fünfzigsten Lebensjahr gebot die Parze seinem Leben Einhalt. Auf den 9. August würde der 70. Geburtstag dieses Meisters fallen, der, zu Boston 1861 geboren, am 16. Januar 1911 in Jena die Augen schloß. Wie reich das Lebenswerk Bergers war, erhellt die Ziffer seiner Schöpfungen: über 100 Opus-Nummern. Was aus diesem Schatz ist der breiteren Masse heute noch geläufig? Wie selten erinnern sich, zwanzig Jahre nach seinem Tode, die Konzertierenden seines Vermächtnisses! Weiß die Welt, daß noch so manches Kleinod ungedruckt im Nachlaß schlummert? Hat der Liedersänger am schnellsten festen Fuß fassen können — Berger schrieb über 200 Lieder, und unter ihnen sind viele Perlen! —, erstehen seine Klavierwerke heute noch durch die Hand einiger Pianisten, wird hier und da ein Chorsatz oder ein Orchesterwerk der Vergessenheit entrissen, findet sich auf Kammermusikprogrammen gelegentlich eine Bergersche Komposition — so ist es doch beklagenswert, daß der sympathische und liebenswerte Künstler der heutigen Zeit abhanden gekommen ist. Sein urdeutscher Charakter, der nie um den Beifall buhlte, der nur der Schönheit diente, dessen Verinnerlichung vorbildlich war, scheint einer Welt nichts mehr zu gelten, die dem Reichtum seelischer Kräfte die Reize harter Sachlichkeit vorzieht. Verständlich, daß der Epigone zwischen den Mühlsteinen epochaler Erscheinungen zerrieben wird. Berger aber gehörte nicht zur Gruppe der Nachempfinder; hat auch Wagner auf ihn abgefärbt, schloß er sich Brahms als einem seiner Führer gefühlsmäßig an, stützte sich seine Satzkunst auf die der Klassiker — sein Musizieren floß nie aus zweiter Hand. Titanenhaftes war seiner Natur versagt, aber Meisterliches liegt genug in seinem oeuvre gehäuft. Man erinnere sich der Orchestervariationen op. 97, seiner beiden Sinfonien, der nachgelassenen Bläsersuite op. 102, seines f-moll-Klavierquintetts und des Streichquintetts in e, seiner überragenden Chorwerke »Sonnenhymnus« und »An die großen Toten«. Werden die Spielpläne des nächsten Winters jenes Mannes gedenken, der den Echtesten und Wahrsten zuzurechnen war? Es wird viel ausgegraben. Hier den Spaten anzusetzen, wird eine Aufgabe sein, die Lohn und Dank zugleich in sich trägt.

Max Fehling

ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN

Als den Repräsentanten der heutigen spanischen Musik, in die José Subirá einen Einblick gibt, zeigen wir *Manuel de Falla* in einer guten Aufnahme, die wir seinem deutschen Hauptverleger, B. Schotts Söhne, Mainz, verdanken. — Die Porträte *Romain Rolland* und *Pablo Casals* gehören zu den »Köpfen im Profil« dieses Heftes. Das Bildnis von *Leos Janacek* und die Notenskizze, ein Motiv seiner Oper »Aus einem Totenhause«, geschrieben auf der Rückseite eines Briefumschlages, überließ uns Hans Holländer. — Das *Orchester des usbekischen Musiktheaters* ist Beigabe zu Paul Weiss' Studie über usbekische Musik. — Als Notenbeilage fügen wir »*Ja?*«, das erste Stück aus der Sammlung »*Afrika-Songs*« von *Wilhelm Groß* bei. Näheres über diese Kompositionen im Abschnitt Kritik, Seite 858. — Es wurde übersehen, bei dem Bild »*Jutta Klamt, Tanzschöpfung Der Pilger*« in Heft 10 den Namen der Lichtbildanstalt anzubringen. Es sei nachgeholt, daß das Photo dem *Atelier Robertson-Berlin* entstammt.

* K R I T I K *

BÜCHER

DIE GESCHICHTLICHEN DENKMÄLER DER JAPANISCHEN TONKUNST. Nanki Musik-Bibliothek, Tokio 1930.

Mit all der Gründlichkeit, die das moderne Japan in Industrie und Technik, in Wissenschaft und Kunst auszeichnet, werden im Auftrage der Nanki Musik-Bibliothek von den Musikforschern *Dr. Kanetune-Kiyoske* und *Dr. Syoiti Tudi* die Denkmäler der Tonkunst herausgegeben. Bisher liegt der erste Band vor, er behandelt die alte, »*Saibara*« genannte Hofmusik, die noch heute von den kaiserlichen Hofmusikern bei höfischen Festlichkeiten gepflegt wird.

Zum ersten Male wird hier japanische Musik authentisch, von japanischen Fachleuten, in europäische Notenschrift übertragen, was natürlich infolge der ganz anders gearteten Tonalität seine Schwierigkeiten hat. Die Tonart weicht in der Musiktheorie, die auf chinesischen Ursprung hinweist, und in der von ihr sehr verschiedenen Praxis völlig von den europäischen Skalengebilden ab. Da gibt es etwa eine Skala, die ungefähr den Tönen „c, d, e, ges, g, a, ces, c" entsprechen soll und die Schwingungsverhältnisse 1, 9/8, 81/64, 729/512, 3/2, 27/16, 243/128, 2 aufweist, eine andere Skala mit den ungefähren Tönen „c, d, dis, f, g, a, ais, c", und den Intervallziffern 1, 9/8, 32/27, 4/3, 3/2, 27/16, 16/9, 2.

Die Melodien, die sich vorwiegend abwärts bewegen, werden von Instrumenten begleitet. Der Gesangssolist, der mit einem aus sechs Personen bestehenden Chor alterniert, schlägt gleich diesem ein japanisches, aus zwei dünnen Brettchen bestehendes Instrument Syakubyôsi, auf den guten Taktteil. Außerdem wirken noch in vorwiegend heterophoner Stimmführung mit: das aus 17 schlanken Bambuspfeifen bestehende, etwa ½ m lange Instrument Syô, weiter die neun Fingerlöcher aufweisende Oboe Hitiriki, die Flöte Huë (sieben Fingerlöcher) und die bekannten Saiteninstrumente Biwa und Koto. Auf letzteren gelten mannigfache Arpeggien und Fiorituren als selbstverständliche Spielmanieren. Diese sechs Instrumente, Solist und Chor, musizieren miteinander — vielfach in dissonanten Zusammenklängen — ohne Dirigenten, den man in der japanischen Hofmusik nicht kennt. Die Liedertexte, deren Dialekt auf ein hohes Alter hinweist, sind dem Zeitempfinden von heute schon weit entrückt. Da singt etwa ein Mädchen: »Der Gurkenpflanzer im Dorfe Koma in Yamasiro freit um mich. Was soll ich tun? Soll ich ihm mein Jawort geben, wenn die Gurken reifen?« Und ebenso scheinen die Klänge der alten Stücke, denen parallele Quinten auf den guten Taktteil, Sekunden-Koppelungen und Quarten-Zusammenklänge stileigentümlich sind, den Japanern von heute veraltet, sie wirken »sehr komisch und lächerlich«, aber man respektiert sie um ihrer »primitiven Schönheit« willen.

Nach den Proben des ersten Heftes, welches vollständige Partituren der kurzen Stücke und Abbildungen der Musikinstrumente bringt, darf man den weiteren Bänden der umfangreich geplanten Ausgabe mit Spannung entgegensehen. *Erwin Felber*

ANTOINE AUDA: *Les modes et les tons de la musique et spécialement de la musique médiévale.* Verlag: M. Hayez, Bruxelles.

Auda unternimmt den Versuch, die termini »modus« und »tonus« in der mittelalterlichen Traktatliteratur kritisch voneinander nach ihrer inhaltlichen Bedeutung zu sondern und sie mit Einbeziehung der Hochantike, des spätantiken griechisch-römischen sowie des byzantinischen Kulturkreises in Anwendung auf die Gregorianik zu differenzieren. Das Resultat ist die Darlegung einer Vielfalt »modaler« und »tonaler« Gestaltungsprinzipien im gregorianischen Gesang. Allerdings werden die Thesen fast ausschließlich auf Grund der Musiktheorie errungen. Der umfassende Beweis an Hand der praktischen Musik wäre noch zu liefern. Der Vortrag des äußerst schwierigen Stoffes ist mit einer nicht genug zu lobenden Klarheit durchgeführt. Für den deutschen Leserkreis könnte jedoch an vielen Stellen (speziell im dritten Kapitel) größere Knappheit erwünscht sein, denn hier wird allgemein bekanntes Handbuchwissen so umständlich entwickelt, als ob es um neue Erkenntnisse ginge. Auch sollte die Vorrede sorgfältiger geschrieben sein; sie paßt in keiner Weise zu dem Ernst, mit dem Auda sich seiner eigentlichen Aufgabe entledigt. *Edwin von der Nüll*

WILLIAM BEHREND: *Niels W. Gade.* Verlag: J. H. Schultz, Kopenhagen.

In diesem Buch hat der wohlbekannte dänische Musikschriftsteller, der seinerzeit bei Breitkopf & Härtel eine kleine Gade-Biographie veröffentlichte, und der in den Ju-

gendjahren dem Hause Gades sehr nahe stand, den bisher wohl nicht betretenen Weg gesucht, einen hervorragenden Musiker durch persönliche Schilderungen und Erinnerungen von bekannten Leuten, Freunden, Mitarbeitern, Schülern usw. künstlerisch und menschlich lebendig hervortreten zu lassen. Von den zirka 40 Abschnitten des Buches ist nur eine kleine Zahl aus der Memoirenliteratur hervorgeholt; alle übrigen stammen von noch lebenden (oder jüngst verstorbenen) Persönlichkeiten, die mit der Feder oder mündlich über Gade, seine Zeit und Wirksamkeit erzählt haben. Unter den bekanntesten Beiträgern nennen wir *Nina Grieg*, *Carl Nielsen*, *Anton Svendsen*, *Julius Röntgen*. Von der großzügigen, hochintelligenten, selbständigen, etwas schroffen, aber wieder echt humorvollen Persönlichkeit Gades gibt das Buch auf diese Weise ein sehr lebhaftes und fesselndes Bild. Der Herausgeber hat zugefügt: teils seine eigene Erinnerungen, worin nicht zuletzt der Humor Gades funkelt, teils ein in der königlichen Bibliothek vorgefundenes, sehr interessantes Schriftstück, worin der jugendliche Romantiker Gade eine Art »Programm« von der »Ossian-Ouvertüre« und der I. (c-moll) Sinfonie notiert hat. *R. Z.*

ARMAS LAUNIS: *Eesti runoviisid* (Estnische Runenmelodien). Eesti Kirjanduse Seltsi Kirjastus, Tartu.

Die folkloristische Musikliteratur ist für wissenschaftliche Zwecke nur dann brauchbar, wenn das Untersuchungsobjekt, mit dem sie sich befaßt, zunächst verbürgt einwandfrei ist. Das kann man von der vorliegenden Veröffentlichung leider nicht behaupten. Der Verfasser bringt hier eine reiche Auswahl estnischer Volksmelodien — es sind nicht weniger als 2580 Lieder — für deren Niederschrift er es aber nicht für nötig erachtet hat, uns einen Zuverlässigkeitsbeweis zu erbringen. Er hat auch nicht selbst die Lieder gesammelt und niedergeschrieben, sondern die Niederschrift verschiedener Sammler verwendet. Wann die Lieder niedergeschrieben worden sind, ob durch Phonogramm oder nach dem Gehör, wer sie gesungen hat, und ob seine Gewährsleute zuverlässig waren — darüber gibt der Verfasser gar keine Auskunft. Auch habe ich den Eindruck, daß er selbst kein fachmännisch geschulter Musikfolklorist ist. Sonst hätte er wissen müssen, daß bei diesen, in der Tonalität und in der Melodie sehr verschiedenen Volksliedern, eine Einordnung nach Dur und Moll, nach Tonika und Dominante grundfalsch, zumindest aber verhängnisvoll ist. Unsere heutigen Tonalitätsbegriffe, die ja bekanntlich rein harmonischen Prinzipien folgen, haben mit der tonalen und melodischen Struktur der osteuropäischen Volksmusik so gut wie gar nichts gemein. Die erste Aufgabe eines geschulten Musikfolkloristen ist, die Zuverlässigkeit der Niederschrift der Lieder peinlich genau zu prüfen und ihre melodischen, tonalen und rhythmischen Besonderheiten und Merkmale festzustellen, zu untersuchen und zu erläutern. Man kann nicht Tausende von Melodien so rücksichtslos nach G-dur, a-moll oder e-moll transponieren, nur um Vergleiche zu erleichtern — wie dies der Verfasser getan hat. Es würden sich Tausende von Inkonsequenzen und Schwierigkeiten ergeben, wollte man dieser Einordnung folgen. Einige beliebige Beispiele hierfür: Das Lied Nr. 9, das übrigens falsch transponiert ist und sich innerhalb der Quart a—d' bewegt (nicht wie angegeben — innerhalb der Quart e—a) kann niemals zu G-dur gezählt werden. Das Lied hat einen ausgesprochenen Quartcharakter, gehört zum *la-Modus* mit 1. Hauptton *a* und 2. Hauptton *d'*. Ebenfalls die Lieder Nr. 10, 11, 12, 14, 15, 2287, 2290 usw. Die meisten Lieder haben einen Quart- bzw. Quintcharakter und einen kleinen Tonumfang. Da das melodische Gewicht und die tonalen Verhältnisse innerhalb der Tonreihe sehr oft wechseln, ergeben sich verschiedene und interessante Tonalitätsstrukturen wie *Sol-modus*, *do-modus*, *si-modus*, *la-modus*, *mi-modus* usw., sehr selten aber eine ausgesprochene Dur- oder Moll-Tonart in unserem Sinne (z. B. Nr. 1133, 1134, 1136, 1139, 1142, 2508). Es gibt auch *Dur-ähnliche* Lieder mit großer Terz und Quintumfang — z. B. Nr. 796, 797, 798, 799, 800, 829, 843, 853 usw. — die aber noch immer nicht als reine Dur-Melodien angesehen werden dürfen.

Kurz: die Sammlung des Verfassers bietet ein reiches, aber rohes Material, mit dem der Wissenschaftler keine einwandfreien und zuverlässigen Untersuchungen anstellen könnte. *Peter Panoff*

JULIEN TIERSOT: *La chanson populaire et les écrivains romantiques*. Librairie Plon, Paris.

Dieses Buch des repräsentativen französischen Volksliedforschers ist eine ganz hervorragende kulturgeschichtliche Studie. Es hat die Wie-

derentdeckung des Volksliedes für die kulturelle Oberschicht durch die französische Romantik zum Thema. Die Hauptaufgabe seiner Arbeit sieht Tiersot in der Identifizierung von Volksmelodien, deren zugehörige Texte die Chateaubriand, Gérard de Nerval, George Sand (daneben andere) in ihrem umfangreichen belletristischen Schaffen hier und da zitiert haben. Da er außerdem bemüht ist, die Eindrücke der romantischen Schriftsteller vom Volkslied sorgfältig zusammenzustellen, gibt er gleichzeitig ein Stück Geistesgeschichte dieser Zeit. Auf die Hypothesen des Verfassers zum Volksliedproblem bei dieser Gelegenheit kritisch einzugehen, würde viel Raum erfordern. Fraglos ist Tiersots Buch eine höchst anregende und im besten Sinne des Wortes populäre Lektüre. *Edwin von der Nüll*

MUSIKALIEN

JEAN-BAPTISTE LULLY: *Cadmus et Hermione.* Tome I des oeuvres complètes, publiées sous la Direction de Henry Prunières. Editions de la Revue musicale Paris 1930.

Der intrigenreiche Florentiner hat es verstanden, seinen Rivalen die Theaterprivilegien zu entreißen; doch hat er den Franzosen dafür die klar ausgeprägte Form der musikalischen Trägödie geschenkt. Als Küchenjunge betrat der 1632 Geborene den Pariser Boden, um schon bald eine einflußreiche Stellung im Musikleben einzunehmen, die ihn nicht nur zu höchsten Ehrungen, sondern auch zu überragender Bedeutung führte. 1652 zum Leiter der 24 Violons du roi berufen, gründete er noch ein besonderes Kammerorchester und komponierte zahlreiche Ballette, in denen sowohl er selbst, wie auch der »Sonnenkönig« oft mittanzten. Dem Opernschaffen trat er erst 1672 mit einem Pasticcio nahe, dem schon im folgenden Jahr »Cadmus« — einer der »Marksteine des lyrischen Theaters in Europa« — sich anschloß. Erst 1719 erschien die gedruckte Partitur. Ihr war eine Reihe mehr oder minder willkürlicher Abschriften zugrunde gelegt, so daß bereits von der ersten Veröffentlichung an das originale Bild getrübt war. Vor allem waren leider die kühnen aus der Linienführung sich ergebenden Dissonanzen Lullys auf eine »Norm« gebracht worden.

Der Herausgeber, der mit Recht als einer der besten Kenner der Materie gilt, hat nun eine Handschrift herangezogen, die aus der Zeit der ersten Aufführungen stammt und daher wohl den größten Anspruch auf Genauigkeit erheben darf. Mit vorbildlicher Akribie sind Abweichungen in Fußnoten und einem besonderen Anhang zusammengestellt. Die über Streicherbesetzung hinausgehende Instrumentation mußte aus Stimmenmaterial rekonstruiert werden. Ebenso schwer hielt es, die Bezifferung der Bässe aufzufinden. Matthys Vermeulen hat einen sehr gediegenen Klavierauszug unterlegt, der nicht eine Cembalostimme ersetzen will, sondern zu bequemerer Orientierung bestimmt ist.

Das allegorienverbrämte Stoffliche, das jede Gelegenheit herbeiholt, um dem Sonnenkönig zu huldigen, entspricht nur mehr wenig dem heutigen Zeitgeschmack. Und doch besitzt die Dichtung Philippe Quinaults — wenn sie auch noch so sehr den Deus ex machina walten läßt — eine starke dramatische Kraft, die »Prospekte und Maschinen« im Sinne der Barockoper voll auswertet.

Die Musik — zumeist auf den Bahnen französischer Hochdramatik wandelnd und in der Verschmähung aller nur äußerlichen Koloratur durchaus reformatorisch gesinnt — kennt bei allem Prunk doch auch tief menschliches Empfinden, das vor allem bei den beiden Hauptpersonen oft wundervoll hervorblüht. Sehr breiten Raum nehmen die Tänze ein, die bekanntlich für die weitere Gestaltung der Instrumentalmusik richtunggebend waren. Die Gesamtausgabe soll in zwölf Jahren zu Ende geführt sein und wird etwa 36 Bände umfassen. Hervorragende Drucktechnik und prachtvolle Wiedergaben zeitgenössischer Bilder geben diesem Werk, das vollauf die Höhe der »Denkmäler« erreicht, neben dem wissenschaftlichen und musikalischen Wert noch einen besonders köstlichen Reiz.

Carl Heinzen

WILHEIM GROSZ: *Afrika Songs.* Verlag: Universal-Edition, Wien.

Der Komponist, der schon öfter seinen melodischen und Klangsinn für exotisierende Musik bewiesen hat, schöpft in seinen »Afrika-Songs« aus der Jazzwelt Amerikas, aus der Stimmung des Wiener Gemüts, aus der Kammermusik der Moderne. Also verschiedenartigste Quellen, die der routinierte, artistisch hochstehende Musiker in ein gemeinsames Bett zu leiten vermag. Wie über den wunderschönen Liedtexten aus dem Buche »Afrika singt«, eine Auslese neuer afro-amerikanischer Lyrik, herausgegeben von Anna Nußbaum, F. G. Speidelsche Verlagsbuchhandlung, Wien

und Leipzig — so lastet über der aus acht Liedern, Duetten und Zwischenspielen bestehenden Kantate die Schwermut der Mühseligen und Beladenen. Melancholisch fließt die Melodik dahin, die sich im Wechselgesang auf zwei dunkle Stimmen, Bariton und Mezzosopran, verteilt, dunkel getönt ist das feine Kammerorchester, das durch Saxophone, Banjos, Celesta und Klavier und reichliches Jazz-Schlagzeug, durch Tamburin, Glockenspiel und Xylophon ergänzt wird und auf die Erfordernisse des Rundfunks weitgehend Bedacht nimmt. Tragische Lyrik, verhalten, innig, sehnsuchtsvoll, oft auch mit einem Schuß von Ironie, und doch immer wieder feierlich, bei allem harmonischen Reichtum durchaus tonal, voll zweiteiliger vorsichtig zögernder Jazz-Rhythmen, eine Art freie Nachschöpfung der alten religiösen Negro Spirituals. Der Jazz ist hier gewissermaßen entmaterialisiert, vergeistigt, er hat ein Veredlungsverfahren durchgemacht, er wirkt niemals brutal, er wahrt selbst in dem Song von der Schnaps-Mary, die das Saufen nicht lassen kann, Würde und Haltung. Wie in einem bunten impressionistischen, gesungenen Bilderbuch blättert man in diesen wunderlichen, in moderne Romantik getauchten Geschichten vom leidenden Heiland, von den geplagten Baumwollpackern, von der kleinen rothaarigen Irin im fernen Georgia, von Kabarettmädel und Säuferin, von Not und Elend. Man vernimmt hier keine Negerlyrik aus dem afrikanischen Urwald, auch keine afro-amerikanische Folklore, wohl aber tiefempfundene, an Spannung reiche Songs, die sich vielfach mit dem Kuplet der Jetztzeit berühren, virtuos gefügte, klanglich fesselnde Musik der Nachkriegszeit aus dem Arme Leut-Milieu, gehüllt in das Gewand des Edel-Jazz. *Erwin Felber*

ANTONIO VIVALDI: *Konzert für Flöte und Pianoforte*, op. 10, Nr. 3. Verlag: Kistner & Siegel, Leipzig.
Hermann Zanke hat das schon früher von Paul Graf Waldersee herausgegebene Konzert op. 10, Nr. 3, neu revidiert. Fast zu reichlich hat er die Flötenstimme mit Vortrags- und vor allem Atemzeichen versehen, während diese Zeichen im dazugehörigen Klavierauszug leider fehlen. Dennoch bleibt die Herausgabe ein Verdienst, und man darf hoffen, daß auch die noch fehlenden Konzerte des op. 10 für Violine, Bratsche, Cello und Orgel bald folgen werden. *Friedrich Herzfeld*

BENJAMIN GODARD: *Sechs kleine Duette für zwei Violinen mit Klavier*, op. 18, revidiert von *I. Barmas*. Verlag: B. Schotts Söhne, Mainz.
Diese ungemein ansprechenden, liebenswürdigen, keineswegs schwierigen Salonstücke, von denen die in Doppelgriffen gehaltene fünfte Nummer auch ohne Klavierbegleitung vorgetragen werden kann, werden in dieser neuen billigen Ausgabe Künstlern und Dilettanten gleich willkommen sein.
Wilhelm Altmann

JEAN SIBELIUS: *Vier Stücke für Pianoforte und Violine*, op. 115, Nr. 1, 2, 3, 4 und *Drei Stücke für Pianoforte und Violine*, op. 116, Nr. 1, 2, 3. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.
Sieben kleine Vortragsstücke (für Schülerkonzerte usw.) mit sieben hübschen Titeln: Auf der Haide, Ballade, Humoreske, Die Glocken, Scène de Danse, Danse caractéristique, Rondo romantique. Sibelius hat seinen eigenen Stil, der auch hier gewahrt ist. Nachromantisch, meist sehr apart im Melodischen und Harmonischen, immer in zurückhaltender, vornehmer Haltung. Manche Stücke schmecken nach Salon. Etwas höheren Ansprüchen entsprechen die Nummern 1 und 2 des op. 116, die Tanzszene und der Charaktertanz. In der ersteren fällt vor allem der sehr aparte Mittelsatz auf, wo die Violine in D-dur steht, während das begleitende Klavier den Dominantseptakkord von h-moll festhält. Danse caractéristique (op. 116, Nr. 2) hat einen leicht slawischen Einschlag (was bei uns zur Zeit sehr beliebt ist), und dürfte daher unsern Geigern als wirkungsvolle Zugabe empfohlen werden können.
Hermann Wunsch

HENRI MARTEAU: *Prélude für Violine und Orgel. op. 25 Nr. 2.* Verlag: Steingräber, Leipzig.
Gehaltvoll, zugleich eine ausgezeichnete, freilich recht schwierige Sextenstudie für den Geiger. Die Orgelbegleitung rührt von *Rich. Paul* her. *Wilhelm Altmann*

MIKLOS ROZSA: *Rhapsodie für Violoncello und Orchester*, op. 3. Edition Breitkopf & Härtel, Leipzig.
Sehr erfreut hat mich Miklós Rózsas Rhapsodie, deren Stärke weniger im Problematischen, als in einer urwüchsigen Musizierfreudigkeit, einer kraftvollen, heimatlichen Melodik und Rhythmik liegt. Kommt hinzu, daß das Werk auch gut instrumentiert ist, so

findet der Cellist, der nach Erweiterung seines Repertoires sucht, hier eine dankbare Aufgabe. *Ernst Silberstein*

PAUL JUON: *op. 84, Quintett für Flöte, Oboe, Klarinette, Horn und Fagott.* Verlag: Richard Birnbach, Berlin.

Ein in glücklicher Stunde entstandenes Werk, das Ausführenden und Hörern rechte Freude bereiten wird. Gleich das Thema, mit dem das Horn den ersten Satz beginnt, ist eine prächtige Eingebung; es steckt auch sonst Frohsinn und Lebendigkeit in diesem Satz. Wie er sind auch die beiden andern knapp gefaßt und ausgezeichnet in der satztechnischen Arbeit; zudem reich an allerhand Klangeffekten. Recht innig ist der Hauptgedanke des mit Wechselgesang beginnenden Larghettos, dessen auch zur Coda benutztes Allegretto gewissermaßen das Scherzo vertritt. Gesunder Humor beherrscht den Schlußsatz.

Wilhelm Altmann

LEONARDO DE LORENZO: *Due Divertimenti Brillante per Flauto, Clarinetto e Fagotto, op. 24, 29. — Rondinella. Caproccetto fantastico per Flauto (o Clarinetto) e Pianoforte, op. 26.* Verlag: Wilhelm Zimmermann, Leipzig.

Man wird diese Kompositionen deshalb lebhaft begrüßen, weil unsere Literatur für Bläser, Blasduos und Trios noch immer recht klein ist. Allerdings fordert Lorenzo in seinen gefälligen Stücken eine außerordentliche technische Beherrschung der Instrumente, wie sie wohl nur von Berufsvirtuosen erfüllt werden kann. Bei der Benutzung als Hausmusik dürfte sich zudem das Fehlen einer Partitur sehr unangenehm bemerkbar machen.

Friedrich Herzfeld

N. O. RAASTED: *Sonate für Violine und Orgel (C-dur).* Verlag: Kistner & Siegel, Leipzig.

Die Arbeit eines ausgezeichneten Organisten, der bedauerlicher Weise die Register der Geige nicht im gleichen Maße beherrscht. Man könnte von einer Sonate für Orgel mit Geige ad libitum sprechen, ohne daß damit der interessanten Komposition Abbruch geschähe. Vielleicht liegt dem allen nur eine gewisse Ängstlichkeit zugrunde der Aufführbarkeit wegen, es der Violine nicht zu schwer zu machen. *H. Seling*

SCHUBERT-CASSADO: *Konzert a-moll für Violoncello und Orchester.* Edition Schott, Mainz.

Sicherlich hat Cassadó durch seine geschickte Bearbeitung wie Instrumentierung der Schubertschen Arpeggione Sonate, durch Hinzufügen einer gut gearbeiteten Kadenz allen Virtuosen ein dankbares Konzert geschaffen, aber für mich ist *dieser* Schubert nun mal gar kein starker Schubert, und ich muß gestehen, daß mir seine Arpeggione Sonate durch Cassadós Umarbeitung auch nicht liebenswerter geworden ist. *Ernst Silberstein*

MARIO CANTU: *Sonata Clavicembalistica per Pianoforte.* Verlag: O. & G. Carisch & Co., Mailand.

Das bewußte Zurückgreifen auf den Stil des 18. Jahrhunderts gibt dieser 1928 entstandenen Komposition ein besonderes Gepräge. Die Großform dieser Sonate, Largo (in c-moll bis Es-dur), Allegro (in Form einer Sonate gehalten, in Es-dur), Sarabanda (in B-dur) und Giga (in Es-dur), entspricht dem Aufbauprinzip, das in vielen Schattierungen in der Klaviersonate bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts vorherrscht. Scheibe bezeichnet sogar (im »Critischen Musicus«, 1740) obige Satzfolge als die Form der Sonate. Durch die Einfachheit der Ausdrucksmittel ist die Sonate von Cantu auch dem Spieler mittlerer Stufe zugänglich. *Isabella Amster*

ERWIN SCHULHOFF: *Hot-(Jazz-)Sonate für Altsaxophon und Klavier.* Verlag: B. Schotts Söhne, Mainz.

Ein interessanter Versuch, das bei uns durch die Jazzmusik so bekannte, ursprünglich durchaus nicht für die Tanzmusik und zu humoristischen Zwecken bestimmte Saxophon für die Kunstmusik und die Sonatenform zu verwenden. Die fein-humoristische Veranlagung des bekanntlich auf die Polytonalität eingeschworenen ideenreichen Tonsetzers kommt auch dieser aus vier knapp gefaßten Sätzen bestehenden Sonate zugute. Ausführende und Zuhörer dürften auf ihre Rechnung kommen. Im Schlußsatz wird zweimal auf den Hauptgedanken des ersten Satzes zurückgegriffen. Daß die Saxophonstimme über dem Klavier so notiert ist, wie sie klingt, in der Einzelstimme, wie sie geblasen wird, ist sehr zu billigen. Alle tüchtigen Saxophonbläser werden sich auf diese Sonate stürzen, die einen mit modernster Musik vertrauten Klavierspieler verlangt.

Wilhelm Altmann

ALFRED KALNINS: *Lieder und mehrstimmige Gesänge.* Kommissionsverlag: P. Neldner, Riga.

Dieser 1879 geborene lettländische Komponist

lebt seit einigen Jahren in Nordamerika. Etwa 10 Dutzend Lieder sind in rund 30 Heften veröffentlicht. Da dem Referenten fast das gesamte Material vorliegt, so ist ein einigermaßen umfassendes Bild ermöglicht. Die Quelle des Schaffens dieses Tondichters ist das Volkstum: die Mischung der Schwermut und des Frohsinns ist stets ein besonderes Kennzeichen des Ostens, das hier technisch meist von kühn überschnittenen Rhythmen und Metren (Häufigkeit des $^5/_4$- und $^7/_4$-Taktes, Dreitaktgruppen, Wiederholung des 2. Taktes in Viertaktgruppen) und einer oft auf den Kirchentonarten basierenden Harmonik getragen wird. In dieser offenbart sich nun eine ganze Reihe persönlicher Züge.

Von den ersten Liedern an behauptet die verminderte Terz eine gewichtige Rolle. Schlußkadenzen mit der »Tritonus-Verwandten« sind ebenfalls nicht selten. Während die Stücke der Frühzeit oft noch Einflüsse der deutschen Romantiker bis zu Grieg hinüber aufweisen, ganz vereinzelt auch Verwandtschaft mit Tschaikowskij erkennen lassen, huldigen die späteren mehr einem Impressionismus, der das Rassische immer noch deutlich hervortreten läßt. Die Ganztonleiter wird oft in ihrer vollen Ausdehnung als sechsstimmiger Akkord von eigenartiger Weichheit ausgewertet. An den datierten Liedern kann man die kühne Wandlung dieses technischen Griffes in ihrer Vervollkommnung bequem feststellen. Wenn auch nicht jedes der Stücke ein Treffer ist, so muß man doch stets die saubere und geschmackvolle Arbeit anerkennen. Viele von ihnen sind ausgesprochen volkstümlich und können als Hausmusik empfohlen werden. Unter den anderen ist bei kluger Auswahl auch vielerlei dem Konzertsaal zugänglich zu machen. Bearbeitungen lettischer Volkslieder erfreuen durch geschickten Satz.

Bei den mehrstimmigen Liedern liegen die Verhältnisse ähnlich. Es sei besonders auf das erste der Terzette verwiesen, das — bei stark polyphoner Führung — von ausgeprägt fortschrittlicher Haltung ist. *Carl Heinzen*

MARIO CASTELNUOVO-TEDESCO: *Quartetto in sol.* Verlag: G. Ricordi & Co., Milano.

In diesem aus drei ausgedehnten Sätzen bestehenden, vortrefflich klingenden, nicht gerade sehr polyphon gehaltenen Streichquartett bekennt sich der Komponist, der übrigens eine Vorliebe für die Bratsche zeigt, zur Melodie. Ganz besonders wohlklingend und auch vornehm sind die Themen des ersten Satzes; der Hauptgedanke berührt sich etwas mit dem Hauptthema von Beethovens Klaviertrio, op. 97. Recht eigenartig ist der zweite Strimpellata überschriebene Satz, eine Art von Ständchen; das Klimpern wird durch viel Pizzicato hervorgerufen. Besonders gut hebt sich von der eigentlichen Strimpellata der recht warm empfundene Mittelteil ab, der auch in der Coda wiederkehrt. Ein langsamer Satz fehlt. Das Finale wirkt durch den häufigen Wechsel des Zeitmaßes vielleicht etwas unruhig, fesselt aber doch sehr auch durch seine Rhythmik; besonders eindrucksvoll ist der schon in der Einleitung vorkommende Moderato- oder Tranquillo-Teil. Auch Dilettanten werden an diesem keine übermäßigen Schwierigkeiten aufweisenden Quartett rechte Freude haben. *Wilhelm Altmann*

KNUDAGE RIISAGER: *Sonate für Flöte, Violine, Klarinette und Violoncello.* Verlag: Wilhelm Hansen, Kopenhagen.

Diese Sonate in drei Sätzen (Allegro, Andante, Rondo) wurde durch ihre Berliner Uraufführung (1929) bekannt. Ihre kurzatmigen Themen, ihr stark konstruktiver Formenaufbau, ihre atonale Harmonik u. a. zeigen Riisager als einen gläubigen Verfechter jener radikalen »Moderne«, zu deren Hochblüte das knappe Werk nun leider zu spät kommt. Von der schmachtenden Weichheit und Sensibilität der nordischen Musik aus dem 19. Jahrhundert ist in dieser Sonate nichts mehr zu finden. Auch bei den Dänen scheint eine herbe Kühle und strenge Sachlichkeit an ihre Stelle getreten zu sein. *Friedrich Herzfeld*

A. GRETSCHANINOFF: *Sonate für Violoncello und Klavier*, op. 113. Edition Schott, Mainz.

Gretschaninoff dürfte dem Cellisten als Verfasser einiger hübscher Vortragsstücke bekannt sein, seine Sonate dagegen ist ziemlich niveaulos. Sie kommt über einen gewissen Salonstil nicht hinaus und hat trotz hübscher Einzelheiten nicht das Format, das man von einer Sonate verlangt. *Ernst Silberstein*

WALTER JESINGHAUS: *Sonatina brevis per Violino e Pianoforte*, op. 22a. Verlag: Umberto Pizzi, Bologna.

Die Form dieses fesselnden Stückes ist frei und doch nicht ohne innere Bindungen. Der ruhige Ecksatz hat in der Violine vorwiegend pentatonisch-archaisierende Führung, der das Klavier zarte Linien entgegensetzt. Diese Pentatonik wird sehr frei impressionistisch untermalt, wobei die Bässe häufig ostinat in Quintenparallelen abgestützt sind. Das gibt

dem schwermutvoll-melodiösen Charakter einen eigenartig-herben landschaftlichen Reiz, der durch die übrige, mehr spielerisch-freudige Gesinnung sehr vorteilhaft kontrastierend ergänzt wird. Trotz der improvisatorischen Wirkung sind die einzelnen Glieder sehr fein gegeneinander abgewogen, so daß das Gefühl organischer Einheit den Sieg davonträgt. Das für beide Spiele nicht übermäßig schwere Stück verlangt subtilstes Klangempfinden und hat gleich großen Anspruch auf Beachtung für häusliches Musizieren wie auch für das Podium. *Carl Heinzen*

GEMINIANI: Sonata impetuosa. MARCELLO: Sonate D-dur. LOEILLET: Sonate D-dur. SAMMARTINI: Sonate e-moll. STANLEY: Sonate a-moll. VALENTINI: op. 4, Sonate G-dur. Neue Konzertausgabe von *Alfred Moffat.* Verlag: N. Simrock, Berlin.
Seit Alards Les maîtres classiques du Violon (1863 ff.) und Ferd. Davids Hoher Schule des Violinspiels (1867) sind so viele Sonaten alter Meister für Violine mit ausgesetzter Klavierbegleitung, insbesondere auch von *Alfred Moffat* (Meisterschule und Kammersonaten), herausgegeben worden, daß das Bedürfnis nach weiteren Veröffentlichungen derartiger, einander vielfach sehr ähnelnder Sonaten eigentlich kaum noch besteht. Recht empfehlenswert ist die Geminianische Sonate, doch liegt sie schon in einer Ausgabe von Medefind seit 1878 vor. Den Namen impetuosa hat ihr Moffat beigelegt, der wohl hätte erwähnen sollen, daß sie op. 1, Nr. 12 ist, sowie daß er den jetzt sehr frei gestalteten ersten Satz schon in seinen klassischen Stücken (Nr. 10) gebracht hat. Er verschweigt auch, daß die Marcellosche Sonate aus den Flötensonaten op. 2 (Nr. 5) stammt und daß er sie von G-dur nach D-dur übertragen hat. Marcello hat überhaupt keine Violin- und auch keine Violoncell-Sonaten geschrieben; als solche werden uns immer nur seine freilich ganz prächtigen Flötensonaten präsentiert. Warm empfehlen möchte ich die Sonate von Loeillet, die gar nicht zopfig ist. Weniger Geschmack kann ich der Sammartinischen und der Stanleyschen abgewinnen. Dagegen ist die Valentinis, die übrigens Nr. 2 aus dem mit Idea per camera bezeichneten op. 4 ist, empfehlenswert.
Wilhelm Altmann

ARCANGELO CORELLI: *Variationen für Violine.* Bearbeitet von *H. Léonard,* herausgegeben von *Henri Marteau.* Verlag: B. Schott's Söhne, Mainz.
Zu den vielen Ausgaben der »Folia«-Variationen tritt hier eine sehr eigenartige und ganz gewiß willkommene hinzu: Marteau gibt in ihr mit einer pietätvollen Vorrede die Spielvorschrift seines Lehrers Hubert Léonard († 1890) bekannt. Der berühmte Pariser Pädagoge schrieb auch eine violinistisch dankbare und im Stil angemessene Kadenz; außerdem aber stellte er eine hier ebenfalls mitgeteilte Fassung des Werkes her, in der die Begleitung vom Klavier auf eine zweite Violine übertragen ist. Dieses Arrangement wird einen sehr praktischen Behelf für die Unterweisung darstellen, indem sie den Violinlehrer befähigt, die harmonische Stütze und damit das Grundtempo jedes Abschnittes zureichend anzudeuten. *Peter Epstein*

J. PH. RAMEAU: *Fünf Konzerte für Cembalo, Geige und Gambe.* Für Klavier mit Streichorchester bearbeitet von *Walter Rehberg.* Nr. 3—5. Verlag: Steingräber, Leipzig.
Diese Konzerte werden gelegentlich auch öffentlich gespielt, wobei statt der Gambe meist das Violoncell genommen wird. Rein klanglich scheint Rehberg davon nicht befriedigt worden zu sein. Seine Bearbeitung, die dem modernen Flügel statt zweier Streichinstrumente ein kleines Streichorchester gegenüberstellt, ist sicherlich geeignet, diese sehr ansprechenden und durchaus eigenartigen Konzerte mehr als bisher der Öffentlichkeit zuzuführen. Der Komponist hat sie übrigens selbst für drei Violinen, Bratsche und zwei Violoncelle bearbeitet. Auch diese Fassung ist in der unter Leitung von Saint-Saëns begonnenen Gesamtausgabe der Werke Rameaus gedruckt worden.
Wilhelm Altmann

DOMENICO GABRIELLI: *Sonate Nr. 1, G-dur und Nr. 2, A-dur.* Ausgearbeiteter Klaviersatz und Einrichtung für den praktischen Gebrauch von Ludwig Landshoff. Verlag: B. Schotts Söhne, Mainz.
In einem Vorwort begründet Dr. Landshoff die Wiedererweckung dieser beiden schönen Sonaten, deren Entstehung in eine Zeit fällt, in der das Cello anfing, als Soloinstrument Bedeutung zu erlangen. Über die Sonaten selbst ist nicht viel zu sagen: beide sind ganz knappe Viersätzer, im Charakter von eigenartiger Strenge. Man muß sie spielen, und man wird Freude an ihnen haben. Nicht versäumen aber möchte ich, auf die feinsinnige, stilgerechte Bearbeitung Dr. Landshoffs hinzuweisen.
Ernst Silberstein

* LEIERKASTENMUSIK *

Der Leierkasten stirbt aus. In Berlin sieht man ihn schon seit Jahren ebenso selten wie einen Droschkengaul; und in Italien, seinem Heimatlande, wird er immer mehr durch die Ziehharmonika verdrängt. Der liebe, gute, alte Leierkasten! Hat er nicht Verdi populär gemacht? Zogen nicht mit ihm die Wartburggäste in die Höfe der Mietkasernen ein? War sein Ave Maria nicht erschütternd? Begleitete er nicht die Zille-Jugend zum Kasino hin, »wo all die schönen Mädchen sinn«? Für jeden hatte er etwas auf der Walze. Und manches bedrückte Gemüt opferte gern ein paar Sechser, damit er noch ein Weilchen weiterspiele. Minna und Juste sangen beim Kartoffelschälen das Lied vom »Elternjrab« voll Rührung mit; und sie krieschten vor Wonne, wenn ein stimmbegabter Krüppel an der Drehorgel alten Gassenhauern neue, nicht ganz stubenreine Texte »verpaßte«.

*

In besseren Familien gab es zur Blütezeit des Leierkastens als häuslichen Ersatz das Ariston. Seine schönste Eigenschaft war, daß man die durchlöcherte Pappscheibe auch umgekehrt auflegen konnte. Das klang ganz wunderbar; viel lustiger und interessanter als Zwölftönemusik; besonders, wenn man sehr schnell drehte. Man konnte auch neue Löcher in die Platten einschneiden. Dann piepten in die feierlichste Musik plötzlich falsche Töne hinein. Ach, war das schön!

*

Die feinsten Hausleierkasten bestanden aus Ebenholz oder Mahagoni, mit Perlmutter-Intarsien natürlich. Und manche von ihnen hatten ein Spezialregister, einen »Tremulanten«, der alle Töne leise bibbern ließ. Wir nannten diese aristokratischen Instrumente etwas geringschätzig »Wimmerorgeln«. Wer kennt sie noch?

*

Etwas eigentlich ganz anderes waren die Spieldosen, bei denen Metallkämme über Stiftwalzen durch eine Kurbel oder Stahlfeder zum Erklingen gebracht wurden. Sie sind in Deutschland nie so populär geworden wie in Frankreich; vielleicht wegen ihres zarten Klanges und der Beschränkung auf drei bis fünf »Piècen«. Eine besonders wertvolle Sammlung besaß Marie Antoinette. Drei oder vier Prachtstücke hat man gerettet; sie befinden sich jetzt im Versailler Schlosse, und ihr zauberischer Klang bestrickt noch heute alle, denen man sie zeigt. So ein kleines Meisterwerk der Feinmechanik (meist von einem Uhrmacher hergestellt) kostete zuweilen ein kleines Vermögen, jedenfalls sehr viel mehr als ein moderner Konzertflügel.

*

Die heilige Cäcilie, die im Jahre 230 an den Folgen dreier Enthauptungsversuche gestorben sein soll, wird auf den bekannten Gemälden von Raffael, Carlo Dolci u. a. mit einer kleinen Handorgel, einem Portativ, dargestellt. Bei diesem gibt es keine drehbare Walze; die Pfeifen wurden durch Druckknöpfe oder kurze Tasten mit der rechten Hand in Betrieb gesetzt, während die linke einen kleinen Blasebalg bediente. Später hat dann Rubens die heilige Cäcilie am Spinett sitzend gemalt. (Aber das fällt keinem mehr auf, seitdem Hamlet im Frack und Julius Cäsar in englischer Kolonialuniform auf der Bühne erscheint.) Nicht allein den alten, sondern ebenso den neueren Handorgeln, und daher auch unserm geliebtem Leierkasten, ist von jeher eine gewisse Feierlichkeit eigen; auch haben ja die größeren Exemplare fast immer irgendein frommes Stück auf der Walze.

*

Rein weltlich dagegen war die Drehleier (lira tedesca), ein altes Bettlerinstrument in Geigenform, bei dem ein mit Harz bestrichenes Rad eine Melodiesaite und zwei weitere Saiten mit unveränderlicher Tonhöhe in Schwingungen versetzte. Dieser deutschen »Hummel« stehen die italienische cornamusa, die spanische gaita gallega, die französische musette und die schottische bagpipe nahe, also die verschiedenen Arten von Dudelsäcken, die zum Teil noch jetzt beliebt sind. Sie bilden das dörfliche Gegenstück zu der schwer zu transportierenden, gegen schlechte Wege empfindlichen und daher vorzugsweise in den Städten verwendeten Drehorgel.

*

In neuerer und neuester Zeit hat sich immer mehr das Bedürfnis gezeigt, den Vortrag großer Instrumentalisten für alle Zeiten mit absoluter Genauigkeit zu fixieren. Die Schallplatten genügen hierzu nicht, wohl aber die Notenrollen einiger Weltfirmen, die eine völlig getreue Wiedergabe, auch in dynamischer Hinsicht, auf dem Klavier wie auf der Orgel gewährleisten und daher ebenso für künstlerische wie für wissenschaftliche Studien verwendbar sind. Trotz der mechanischen Repro-

duktion kann man hier nicht mehr von Leierkastenmusik sprechen. (Selbst die Pianola und Phonola steht ja schon eine Stufe höher.)

*

Die meisten Aufnahmen berühmter Pianisten und Organisten sind für das Mignon-Klavier und die Philharmonie-Orgel gemacht worden. Die Erbauerin dieser Instrumente, eine Firma mit hundertjähriger Erfahrung, beschäftigt sich neuerdings auch mit der Herstellung großer Kino- und Rundfunkorgeln. Die Besonderheit dieser Instrumente ist, daß sie nicht nur mittelgroße Orgeln mit allen Errungenschaften der Neuzeit wie elektrischem Antrieb und fahrbarem Spieltisch sind, sondern auch sämtliche Schlaginstrumente sowie alle Arten von Geräuschen wiedergeben können: Pferdegewieher, Vogelgezwitscher, Gänsegeschnatter, Hundegebell, Wind, Regen und Hagel, Propellergeräusch, Meeresbrausen, Maschinenlärm, kurz alles, was verlangt wird.

*

Da sie überflüssig, kindisch, dumm, albern ist, sollte die »*Kirulei*«, die Geräusch-Orgel für Kino und Rundfunk, abgelehnt werden. Braucht man die Windmaschine und das Pferdegetrappel-Register zur ersten Zeile des Erlkönigs: »Wer reitet so spät durch Nacht und Wind«? Auf diese Art aber werden »Hör«-Spiele gemacht. Die Geräusche sollen der trägen Phantasie der Massen aufhelfen. (Und Goethe dem Volke näherbringen...)

*

Wenn sich im letzten Jahrzehnt der *Rundfunk* zum Allerweltsleierkasten unserer Zeit entwickelt hat, so liegt das weniger an den technischen Mängeln der Übertragung, als an der Unfähigkeit seiner Eigentümer und Nutznießer, die Vorzüge des neuen Instrumentes innerhalb der gegebenen Grenzen künstlerisch zu verwerten. Die bisherige Rundfunkmusik war und ist Leierkastenmusik, brauchte es aber durchaus nicht zu sein.

*

Das dudelt nun von sechs Uhr früh bis ein Uhr nachts mit kurzen Unterbrechungen tagein nachtaus, Woche für Woche, Monat für Monat. Und da es Kofferapparate mit eingebautem Lautsprecher gibt, ist man nicht einmal in der freien Natur vor dieser ewigen Leierkastenmusik sicher. Gewiß, auch die Schallplattenindustrie hat Kofferapparate hergestellt. Aber die Platten sind schwer, spielen sich schnell ab, kosten viel Geld und zerbrechen leicht; es werden deshalb in der Regel nur ein paar Tanzschlager zum praktischen Gebrauch mitgenommen. So bleiben wir wenigstens davor bewahrt, daß uns, wie im Rundfunk, ein Schmalztenor bei Erholungsausflügen im Hochsommer versichert, der Lenz sei da, er, der Tenor, habe deshalb das Häuschen seiner Großmama versoffen, zumal sie nicht mehr Posaune blase, sondern den Käse zum Bahnhof rolle... »Und nun, meine sehr verehrten Damen und Herren, hören Sie den Charfreitagszauber aus der Oper Parsifal durch den Mandolinenklub »Schnafte«; danach den berühmten Berliner Schlager: Es liecht eine Leiche im Landwehrkanal, lang' se mir mal her, awer knautsch' se nich so sehr. Nein, pardong, diese Programmnummer ist mit Rücksicht auf die Freibäder gestrichen worden. Statt dessen bringen wir Ihnen...«

*

Muß das sein? Muß man Programme machen, wie Aschinger seine belegten Brötchen: Für *jeden* Geschmack etwas? Nichts gegen Aschinger; seine Ware ist billig und gut. Die Rundfunkware aber ist immer teuer und oft miserabel. (NB. Überall in Europa sind die Gebühren billiger als in Deutschland.)

*

Lieber, guter, alter Leierkasten, wir haben dich in jungen Jahren oft geschmäht und müssen dir heute mancherlei abbitten. Deine beste Eigenschaft war die Bescheidenheit deiner Besitzer. Für einen Sechser gabst du was zu, und für zwei Groschen gingst du weg. Du störtest nicht, wie die schrecklichen Lautsprecher, Schlaf, Arbeit und Erholung. Ein kleines Schildchen »Musizieren verboten« hielt dich fern. Und die Klassiker hast du uns nicht verekelt, denn ihre Musik erschien dir zu »doof« für deine Kundschaft. *In der Dreigroschenoper und im Stil der neuesten Chansons hat sich jetzt deine alte Zauberkraft erneut bewährt.* Von den Jahrmärkten bist du nun mit deinen Moritaten, Schauerballaden und Laszivitäten in die Opernhäuser eingezogen. Und selbst im Tonfilm spielst du heute sozusagen die erste Geige. Überdies haben ja die Höhepunkte im Leben der heutigen Menschen nicht mehr Feierlichkeit und nicht mehr Gefühlswert als deine Klänge. Daher kommt es wohl, geliebter Leierkasten, daß du für moderne Menschen der beste und treueste Begleiter von der Wiege bis zum Grabe bist...

Richard H. Stein

NEUE SCHALLPLATTEN

Grammophon

Ein weiter Bogen spannt sich von den »Blues der feinen Leute« zum Tristan-Vorspiel, von der Jan und Patrick Hoffmann-Band zum Berliner Philharmonischen Orchester unter Wilhelm Furtwängler. Die erstgenannte Vereinigung, bestens diszipliniert, wartet mit den »High society blues« und dem viel einfallsreicheren Waltz »Until we meet again« auf (23984); ihr steht in musikantisch lebendiger Ausführung das Ilja Livschakoff-Orchester mit zwei Kompositionen von Michaeloff »Fiametta« und »Leichtes Blut« nicht nach (24151). Die dritte Gabe sommerlicher Kost sind zwei Gesänge des Baßbuffo Eduard Kandl, der unter Orchesterbegleitung mit Simons' »In der Waldschenke« und Obermeyers »In vino veritas« durstigen Gemütern ein Labsal bereitet (23915). Das Potpourri aus Zellers »Obersteiger«, vom großen Sinfonieorchester mit Akkuratesse wiedergegeben, vermittelt echte Donau-Seligkeit (23315); der durch seine breite und bedeutende Introduktion fesselnde, später nachgebende »Delirien-Walzer« von Josef Strauß gibt der Wiener Stimmung eine erfrischende Arabeske (27204). Ernster wirds mit Franz Völkers sehr geschmackvollem Vortrag der »Seerose« von Philipp zu Eulenburg und dem trotz seiner Abgesungenheit noch immer hörenswerten »Murmelnden Lüftchen« von Ad. Jensen (23958). Und nun sind wir beim Tristan angelangt: in unendlicher Zartheit bei breitestem Tempo verleiht *Furtwängler* dem Vorspiel einen kaum erlebten Zauber (95438).

Columbia

läßt die Donkosaken wieder anmarschieren. Neben dem Wolga-Lied sind es drei Kosakenlieder, die von Charakteristik nahezu bersten. Schmerzt die Kraßheit der Übergänge, so ist man doch von der Baßherrlichkeit bezwungen (DWX 5011).

Brunswick

spendet leichtere Kost. Zwei Doppelplatten Nr. 9000 und 9020, die englische Erzeugnisse vermitteln: The Peanut Vendor, Sweet Rosita, Whenit's Springtime in the rockles und Down the river of Golden Dreams). Übrigens hervorragend gemacht und die Aufmerksamkeit auch des ernsten Musikers heischend.

Ultraphon

Erich Kleiber stellt zwei böhmische Weisen *Leos Janaceks* (»Laßké-Tänze«) zur Diskussion und erwärmt die etwas spröde Musik durch sein Feuer. Die Berliner Philharmoniker nehmen sich dieser Tänze ebenso willfährig an wie der Schwanda-Polka, die diesmal Zemlinsky ins Treffen führt (beides auf E 938). Meyrowitz erhebt den Stab, um *Edward Grieg* eine Huldigung zu bringen: ein Orchester-Potpourri, das, ziemlich sorglos zusammengestellt, Perlen aus der Schatzkammer dieses großen Kleinmeisters aufreiht (E 927). Wilhelm Groß beschert, ebenfalls mit den Philharmonikern, die »Sphärenklänge« Josef Straußens und Lanners »Hofballtänze« (A 928). Das Weaner Gmüat lächelt und schluchzt aus jedem Notenköpferl. Joseph Schmidts Tenor kommt uns diesmal italienisch in zwei flachen Gesängen von Buzzi-Peccia: »Polita« und »Mal d'amore«; um so erstarkter ist der stimmliche Ausdruck des emporstrebenden Sängers (A 939). Georg Kniestädt zu hören, bereitet Freude, sein Vortrag eines Chopinschen Nocturnos und des »Ständchens« von Schubert zeigt Grazie, Brillanz und eine in den allerhöchsten Lagen seltene geigerische Reinheit (A 932).

Parlophon

bietet *Griegs* Sinfonische Tänze unter Issay Dobrowen mit Orchester: entzückende Musik in entzückender Darstellung. Der Wagner-Anklang macht sich höchst pikant (P9487/8). Fortreißend ist John Gläsers Gesangsleistung in einer Tosca- und einer Otello-Arie (B 12170).

Homocord

hätte Manfred Lewandowski mit den zwei Gesängen von J. Schwiebert (H 4149) nicht herausstellen sollen; H. H. Bollmann wetzt mit vier Gesängen die Scharte aus: Stücke aus dem Lustigen Krieg (4—3410) und dem Spitzentuch einer Königin (4—4122). Aus vier Sätzchen wurde eine Dreigroschen-»Suite« geformt: erlesene Songs, für die Violine bearbeitet. Stefan Frenkel betont allzu nachdrücklich die melancholische Seite des melodischen Elements (4—3988). Aus *Puccinis* Turandot erklingt neben dem Vorspiel ein Chor und der Abschnitt »Warum zögert der Mond«, vorgetragen vom Mailänder Sinfonie-Orchester unter Gino Neri. Ermattete Musik.

Felix Roeper

ECHO DER ZEITSCHRIFTEN

DIE MUSIK DER VÖLKER

ÄGYPTEN

Während die wissenschaftliche Welt noch ganz unter dem Eindruck der Entdeckung der kostbaren materiellen Schätze Alt-Ägyptens steht, welche die letzten Ausgrabungen zutage gefördert haben, ist Professor E. Newland *Smith* in aller Stille in emsiger Arbeit den geistigen Reichtümern dieser alten Zivilisation nachgegangen. Sein Studium galt besonders der Musik, in der sich ja die Seele eines Volkes am Treuesten und Reinsten ausspricht.

Die Untersuchungen des englischen Gelehrten, der sich bei seiner Arbeit der tatkräftigen Unterstützung der höchsten Behörden der koptischen Kirche erfreute, haben ohne weiteres die Unhaltbarkeit der These feststellen können, wonach die Kunstmusik eine Errungenschaft der modernen Zeit sein soll. Es glückte ihm, einen musikalischen Schatz in die Hände zu bekommen,von dem sich die Welt des Westens bisher nichts hat träumen lassen: die reine Musiksprache des alten Ägyptens. Zum Ausgangspunkt seiner Untersuchungen nahm er die Chorgesänge, wie sie heute im Gottesdienst der koptischen Kirche im Gebrauch sind. Diese *Choralmusik*, wie man sie in koptischen Kirchen hört, ist niemals aufgeschrieben worden, sie wurde vielmehr seit Jahrhunderten *mündlich* von einem Sänger zum andern *übermittelt*. Es besteht eine von der koptischen Kirche unterhaltene Musikschule, in der die Sänger in jahrelanger Übung die traditionelle Musik, wie sie in der koptischen Kirche ausgeführt wird, erlernen. Fast alle diese Sänger sind blind. Daraus erklärt sich auch die erstaunliche Leichtigkeit, mit der die Sänger diese überaus komplizierte Musik ihrem Gedächtnis zu eigen machen. Obgleich sie ganze Tage brauchen, um gewisse Hymnen, die wahre Kleinodien an Schönheit und Reinheit darstellen, auswendig zu lernen, so läuft bei der Ausführung auch nicht der kleinste Fehler unter.

Im Jahre 1927 hatte sich Professor Smith zum erstenmal nach Ägypten begeben. Er blieb dort einen ganzen Winter lang an Bord eines Nilboots und lauschte der Musik, die ihm Tag für Tag die Leiter der Musik aller koptischen Kirchen und andere Sänger vortrugen. Er kehrte dann wiederholt im Winter nach Ägypten zurück, aber erst während seines letzten Aufenthaltes gelang es ihm, als erster die gehörte Musik in Notenschrift aufzuzeichnen und in einer Sammlung von sieben großen Bänden zu vereinigen. Aber es handelte sich für ihn nicht nur darum, die komplizierte Musik, die ihm vorgesungen wurde, in Notenschrift zu fixieren, es kam ihm vielmehr vor allem darauf an, die ursprüngliche melodische Linie, die unter dem überladenen Schmuck der in diesem Jahrhundert begonnenen und heute noch andauernden arabischen Einflüsse vergraben ist, ans Licht zu fördern. Die Aufgabe war nicht leicht, aber in gewissenhafter Arbeit glückte es dem Gelehrten, durch diese Schicht der arabischen Ornamente zu dem Kern der Originalmusik durchzudringen, die Jahrhunderte älter ist als die koptische Kirche, und die sich aus Elementen zusammensetzt, die mit den arabischen, türkischen und griechischen Einsprengungen und Zieraten unvereinbar sind.

(Berliner Börsen-Zeitung vom 20. V. 31.)

INDIEN

Die Hingabe an die von Köstlichstem so reich erfüllte Welt indischer Musik ist für den heutigen Sinnes- und Geistesmenschen ein ganz eigentümlicher Genuß. Ein Genuß, voll des Seltsamen, in seinen geheimen Verborgenheiten merkwürdig Rätselhaften — und doch wiederum voll heller Offenbarungen. Die Musik des Inders bleibt in sich leise und leicht, durchwoben und umsäumt von den Geheimnissen wundervoller Schönheiten. Ihr tiefstes Wunder ist wohl dieses: es ist die Musik des Imponderablen. Und ihre Primitivität ist Erhabenheit.

Es ist die Erhabenheit von ewig Kultischem. In einer geistesgeschichtlichen Betrachtung, die historisch vergleichende Linien aufzuzeichnen liebt, möchte die Seele dieser Musik — gerade in ihrer gegenwärtigen Gestalt — als eine beinahe sagenhafte Erscheinung anmuten. Die Erinnerung an die Antike wird lebendig. Die indische Musik hat die Geheimnisse des griechischen Geistes wohl am reinsten bewahrt: Bei beiden Völkern ist die Musik immer zuerst Dienerin kultischer Handlungen. Alles Kultische entsteigt musikalischen Sinnen. Griechische Götterfeste werden erst in der Musik sinnvoll, denn ihre Atmosphäre ist erfüllt von den Dithyramben des Dionysos. Und vom indischen Gottesdienst sagt die Hymne des Rigveda: »Es verschmäht der jugendliche Indra den Opferbrei, der ohne Lied ihm bereitet wird.«

Aber es gibt in der indischen Musik noch ein anderes, in seiner Weite und Tiefe wunderwirkendes Empfindungsmoment: das uralte klassische Pan-Erlebnis. Die Seele verwandelt sich in die Unendlichkeit, und ihre Auflösung im Unendlichen ist ihr großer, zeitlos-panischer Augenblick. Die wundervollste Erfüllung jener geheimsten und mächtigsten Sehnsucht findet der Inder in der Seligkeit des Liedes. Ihm besonders ist das antike Pan-Erlebnis des Inders in seiner klassischen Reinheit, in der Transzendenz seiner Unberührbarkeit auch heute noch eigen. Die indische Musik ist immer erfüllt von einer beinahe ehrfurchtsvoll-frommen Beschaulichkeit. In ihren Liedern wie in ihrer Instrumentalmusik schwingt immer jenes köstliche Wunder einer unendlich beseligenden Weisheit, gleichviel welcher Art das Lied oder die Instrumentalmusik sei. Ob der Inder die Sonne anbetet, ob er das Glück des Frühlings besingt, oder ob er Tanzweisen spielt, immer ist die Stunde der Verzauberung dem Inder die Stunde der Hingabe an Traum und Beschaulichkeit.

Das indische Lied offenbart die Vision der Seele. Dem traumhaften Flug der Seele nachgleitend, steigt es aus verhaltener Stimmung auf. Und diese Verhaltenheit breitet sich aus zu herrlichem Grundton, sie durchkreist den märchenhaften Zauber primitivster Akkorde. Das Gefühl des Rhythmus, alle harmonisch-modulierende Empfindung hat eine im köstlichsten Sinne naive Beziehung zu jenem visionären Antlitz ...

(Aus Otto Osters Beitrag »Von indischer Musik« in der »Kölnischen Volkszeitung« vom 13. VI. 30.)

JAPAN

... Das für unsere Gehörnerven Qualvollste an der japanischen Musik ist die tödliche *Monotonie*, die freilich ein Merkmal des gesamten japanischen Lebens ist. Japanische Musik kennt weder Tonarten noch Taktarten, weder Harmonie noch Melodie in unserm Sinne. Nächst deren Monotie wirken die zahlreichen vor- oder nachklappenden Schnörkel von unbestimmbarer Tonfolge enervierend auf abendländische Ohren. Der Klang läßt sich nur mit dem Miauen von Katzen oder Quietschen von Türen vergleichen, denn die sogenannte *klassische Musik wird mit verstellter Stimme gesungen.* Alles, was bei uns als fehlerhaft gilt, das Knödeln, Quetschen, Forcieren, Falsettieren gehört hier zur höchsten Kunst; wie ja alle seelischen Ausdrucksformen — in der Sprache ist es das gleiche — stilisiert, verkünstelt, möglichst weit vom Natürlichen abgeirrt sind. — Die altjapanischen Tonleitern — Rudolf Dittrich hat deren drei verschiedene festgestellt — sind pentatonisch, Terz und Sexte fehlen. Eine andere Fünftonskala ist die harmonische Molltonleiter ohne Quart und Septime. Diese scheint mir die für die Volksmusik charakterische zu sein. Jedenfalls wird sie bis zum Überdruß auf sämtlichen Samisen (d. h. »Drei Saiten«) ausdauernd geklimpert. Der fade, zimperige Ton dieses kleinen Saiteninstrumentes aller Geisha-Mädchen, quasi die »Eunuchenstimme« der Harfe, kann bei starkem Schlagen der Saiten geradezu nervenzerreißend wirken und übertönte neulich auf einem Tempelfest im Shibapark allen Pauken- und Flötenlärm der Schaubuden. Die eigentliche Samisen-Skala soll als Merkmal einen Halbtonschritt von der Tonika aufwärts haben, was mit ein Beweis sei, daß dieses populäre Instrument um 1700 von den Spaniern aus Manila in Japan eingeführt wurde...

(Aus Claire Benque's Aufsatz »Wie man in Japan Musik macht« in den »Münchener Neuesten Nachrichten« vom 3. XI. 29.)

SÜDOSTASIEN

Außereuropäische Tonkunst ist meist Kammermusik, durchsichtig und schwach besetzt. Auch rohe Häufungen kommen vor. Nur an einer einzigen Stelle der Welt kommt es zu einer reichentwickelten Orchesterkunst. Das ist in Südostasien; auf dem Kontinent in Birma, Siam und Kambodja und jenseits der Meerenge auf den Inseln Java und Bali, in denen malaiische und indische Kultur sich in so einzigartiger Weise durchdrungen haben.

Die schönsten Orchester haben Java und Bali. Nicht, wie bei uns, aus Saiten- und Blasinstrumenten mit einigen wenigen Trommeln und Schlaggeräten, sondern umgekehrt: sie sind die große Apotheose dessen, was man bei uns etwas verächtlich als Schlagzeug bezeichnet. Solch ein Gámelan, wie man diese Orchester mit dem malaiischen Namen nennt, kann ganz verschieden zusammengesetzt sein. Zum großen Gámelan — einen prachtvollen von 24 Instrumenten besitzt jetzt die Berliner Musikinstrumentensammlung — gehören vor allem bronzene Stab- und Gongspiele in sorgfältiger Abstimmung. Die Stabspiele sind etwa das, was im europäischen Orchester Stahl- oder Glockenspiel genannt wird: leiterartig

angeordnete Flachstäbe auf einem trogartigen, bunten, oft reichgeschnitzten Schallkasten. Eine Abart hat noch flachere Stäbe, und ein jeder hängt aufgefädelt über einem Bambusköcher, dessen Länge genau auf ihn abgestimmt ist. Der Klang ist zart und sehr viel reizvoller, als der unserer Celesta, die nach dem gleichen Prinzip gebaut wird. Bei den Gongspielen ruhen leitermäßig abgestimmte Bronzegongs in einem bankartigen Gestell. Die Gongs sind freilich ganz anders geformt, als die bei uns bekannten chinesischen: nicht dünn, platt und kleinrandig, sondern sehr dick, hochrandig und oben mit einem Schlagbuckel, so daß sie ein wenig an die Kappe des Meßpriesters erinnert. Der Klang hat nicht die Wesenlosigkeit der chinesischen Gongs mit ihrer unbestimmten Tonhöhe, sondern einen sehr bestimmten, fest begrenzten und kräftigen Ton. Stab- und Gongspiele werden in je drei Größen gebaut: Diskant-, Mittel- und Baßlage, jedesmal um eine Oktave tiefer. Daher kommt eine musikalische Raumwirkung zustande, wie sie sonst exotischer Musik fremd ist. Diese Wirkung wächst noch durch die mächtigen Einzelgongs, die, zu zweien und dreien, in schwer geschnitzten Galgen aufgehängt, das Ganze bekrönen. Sie erreichen Meterweite und können nur mit unendlicher Mühe in einigen wenigen Gießhütten hergestellt werden, in denen sich die Kunst vom Vater auf den Sohn forterbt und deren Zahl mehr und mehr abnimmt. Auf den schönen Baliplatten der Lindströmschen Orientreihe hört man hier und da unter dem lebendigen Funkeln und Glitzern der höheren Bronzeinstrumente die tiefen feierlichen Schläge des Riesengongs dröhnen. Eine tausendjährige Überlieferung spricht aus diesen Klängen, und doch sind sie jugendlich, leidenschaftlich und ungebrochen. Sie haben die Ekstase und zugleich die Massigkeit und Pracht, wie die Schnitzereien der Insel und wie ihre köstlichen Batikstoffe mit den leuchtenden, unverschmolzenen Farben.

(Aufsatz von Curt Sachs in »Kultur und Schallplatte« II/10/11.)

LAPPLAND

Seit etwa 30 Jahren hat ein Bahnvorsteher der schwedischen Eisenbahnen, Karl Tirén, seine Mußestunden und Urlaubszeiten dazu verwendet, um in ausgedehnten Reisen durch Schwedisch-Lappland die spärlichen Überreste der alten Lappen-Musik zu studieren und zu sammeln. Jetzt ist im schwedischen Parlament ein Antrag eingebracht worden, daß die Krone Tirén einen jährlichen Zuschuß von 6800 Mark gewähren würde, damit er seine Arbeiten veröffentlichen kann. Alle Kenner der lappischen Kultur begrüßen diese Arbeit über die Musik dieses Volkes, die uralte Formen des Volksliedes vor dem Untergang rettet. Die Lieder der Lappen, die »Joyks« genannt werden, sind Gesänge symbolischen Inhalts, die aus früheren Zeiten stammen, aber während des letzten Jahrhunderts von den Lappen vor fremden Ohren streng geheim gehalten wurden. Der Grund dafür ist, daß diese Lieder aus der Heidenzeit stammen, und als die Lappen vor etwa einem Jahrhundert zum Christentum bekehrt wurden, glaubten sie, daß alle ihre früheren Bräuche eine Beleidigung Gottes seien, weshalb sie ihre alten Lieder nicht mehr öffentlich vortrugen, sondern nur noch im Stillen bewahrten. Das »Joyk« ist eine kurze Folge von rhythmisch gegliederten Noten, die gewisse Gegenstände oder Vorstellungen der Lappen beschreibt. So sind dem Bären, dem Renntier, dem Wiesel, der Sonne, dem Schneesturm, der alten Begräbnisstätte der Lappen, einer Toteninsel in einem See, ja sogar dem schwedischen Gouverneur bestimmte »Joyks« gewidmet. Diese Lieder sind allen Lappen gemeinsam, obwohl sie sprachlich sehr zersplittert sind und verschiedene Dialekte haben, so daß ein Südlappe einen Nordlappen nicht mehr verstehen kann. Wenn aber ein Sohn des Volkes eines dieser Lieder, z. B. die Bären-Melodie, anstimmt, dann wird er dadurch sofort in jedem Winkel der Lappenwelt als Bruder erkannt und begrüßt. Nach den Forschungen Tiréns, die durch andere Musiker bestätigt werden, besteht zwischen diesen Melodien der Lappen und dem Wesen der Musik Richard Wagners eine gewisse Verwandtschaft. Auch in der Lappenmusik gibt es nämlich gewisse Leitmotive, die immer wiederkehren und durch die bestimmte Personen oder Dinge geschildert werden. Diese musikalischen Themen haben einen symbolischen Gehalt und stellen die Leitmotive der Lappenmusik dar.

(Aus den »Hamburger Nachrichten« vom 2. III. 1931.)

BALTENLAND

In der Baltischen Ausstellung, welche die Kultur dieser ältesten deutschen Kolonie mit ihren vielfachen engen Beziehungen zum Mutterlande auf interessante und mannigfaltige Weise zeigte, ist ein Gebiet leider sehr vernach-

lässigt worden: die Musik. Mußte es schon befremden, daß bei der Eröffnungs-Ansprache wohl eine Reihe baltischer Gelehrter und Schriftsteller erwähnt wurden, aber keine Tonkünstler, so waren dieselben auch in der Ausstellung selbst nur spärlich vertreten. Einige ergänzende Mitteilungen in dieser Hinsicht mögen daher wohl angebracht erscheinen.

Es sei dabei zunächst darauf hingewiesen, daß es eine spezifisch baltische Musik eigentlich nicht gibt, sondern daß dieselbe ihrem Charakter nach, ebenso wie die ganze übrige dortige Kultur, durchaus deutsch ist. Eine Verwendung einheimischer Volksmelodien kam schon infolge des Rassengegensatzes kaum vor. Und ebensowenig ist ein Einfluß Rußlands zu spüren, schon weil fast alle baltischen Musiker in Deutschland (meist in Leipzig oder München) studiert haben. Von den älteren, inzwischen meist verstorbenen Komponisten, die alle mehr oder weniger Romantiker waren, seien hier genannt: *Nicolai von Wilm*, der sich um eine gediegene Hausmusik verdient machte. *Arthur Wulffius*, von dem ein vergilbtes Liederheft ausgestellt war, *Alexander Staeger*, ein Schüler Rheinbergers und Studienfreund Ludwig Thuilles, vor allem aber — *Hans Schmidt*, der feinsinnigste, baltische Dichter-Komponist, in dessen Liedern nach eigenen Gedichten sich die Eigenart des baltischen Landes und der baltischen Seele am getreuesten und schönsten wiederspiegelt. Er gehörte in seiner Jugend dem Kreise um Clara Schumann, Joachim und Brahms an, und dieser hat auch einige seiner Gedichte vertont, darunter die berühmte »Sapphische Ode«. Während die bisher Genannten durchaus bodenständig waren und nach absolviertem Studium wieder in die Heimat zurückkehrten, sind die zeitgenössischen baltischen Komponisten durch das Schicksal zu Emigranten geworden. Von ihnen leben und wirken zwei, *Gerhard von Westermann* und *Oscar von Pander*, in München, während andere, wie *Gerhard von Keußler* und *Eduard Erdmann*, hier durch ihre Werke bekannt geworden sind. Durchweg gehören sie ebenso wie der in Berlin lebende *Kurt von Wolfurt* der modernen, wenn auch nicht extremen musikalischen Richtung an, und ihre Tonsprache zeichnet sich durch eine gewisse Sprödigkeit und Herbheit, aber auch Tiefe aus, — Eigenschaften, die überhaupt für die baltische Art charakteristisch sind.

(Aus »Münchener Neueste Nachrichten« vom 24. V. 31.)

UKRAINE

Vor kurzem fand in Charkow in Verbindung mit der Maifeier ein äußerst interessantes Musikfest statt: die »Erste allukrainische Musik-Olympiade«. Eine große, umfassende Übersicht über die Kräfte, die dem neuen Rußland eine neue Musik schaffen wollen.

Alles war angetreten, was nur irgend ernsthaft Musik treibt. Aus allen ukrainischen Landen: in malerischen Nationaltrachten, den buntgestickten ukrainischen Kitteln und Blusen, in Arbeitsjacken, in einfacher Kollektivkleidung; Bauernchöre, Arbeitersinggruppen, Eisenbahner, Bergleute, Angestellte, Instrumentalensembles aller Art, ja sogar ein hundertköpfiger Chor von Soldaten der Roten Armee, moderne Sinfonieorchester von fern und nah hatten sich zum Wettbewerb eingefunden. Und alle diese vielen Kollektive stellen nur eine ganz kleine Auswahl, die Elite von vielen Tausenden solcher Chöre und Orchester dar! Fast jede Fabrik und jedes Dorf hat einen Chor. Die alte Sangesfreudigkeit der Ukrainer von Dnjepr und Don bis zum Kuban! Diese Bässe, die vielfach noch im Kontra-B einen gewaltigen, orgelartigen Klang haben — diese Soprane mit ihrer durchdringenden, dabei so fülligen Höhe! Das hohe Durchschnittsniveau der ukrainischen Musikanten ist erstaunlich; die Kopfzahl der ukrainischen Chöre beträgt durchschnittlich nur etwa 30 Mitglieder. Tagsüber waren in allen Hauptstraßen Charkows Lautsprecher angestellt: alle paar Meter einer, zu ebener Erde. So kann — *und muß* — das Publikum, ohne stehen zu bleiben, ein Musikstück von Anfang bis zu Ende hören. Kaum wird der Klang des einen Lautsprechers schwächer, so löst ihn schon der nächste ab. Durch die ganze Stadt hindurch Musik! Das gehört so dazu, zu dem unglaublich geschäftigen Straßenverkehr, zu den lebhaften Ukrainern, zu der Vitalität, dem Temperament dieser Menschen.

Für wen singen aber all die Chöre vom Dorf, Betrieb und Kontor? Und was singen sie? Mit den neuen Arbeiterklubs, den Betrieben selbst, den Landkollektiven ist ihr Musizieren verwachsen. Es bezieht sich auf ihr eigenes Leben und das ihrer Zuhörer; es ist Werbung und Schulung in gemeinsamem Wollen und Wirken, in der Arbeit, der Erfüllung ihrer Arbeitsziele. Hierdurch wird auch der Inhalt ihrer Gesänge bestimmt: »Krieg dem Kriege«, »Fünfjahrplan«, »Lied der Traktoristen«, »Vom armen Bauern«, »Oktober«. Man findet

einfache Liedchen neben detaillierten historischen Berichten, die dann oratorienartig als eine Art »Hörmontage« zusammengestellt sind. Der *Sprechchor* spielt eine große Rolle; auch mitten in den Gesang platzen von einzelnen oder mehreren scharf gesprochene oder gerufene Losungen hinein. In der Hauptsache hört man triumphalisch-kraftstrotzende Arbeits- und Revolutionslieder. Daneben kommt wohl hin und wieder ein altes Volkslied oder ein neues Frühlingslied oder Scherzlied. Moussorgskijklänge, weitgespannte Baßmelodien, atemlos dahinhetzende Peitschenrhythmen, Stimmungsbilder unendlicher Melancholie...

(Aus dem Aufsatz: »Die singende Straße« von Ernst Hermann Meyer in der »Vossischen Zeitung« vom 30. V. 31.)

USA

Ich habe die Vereinigten Staaten von Osten nach Westen durchquert — die Fülle der dabei gewonnenen Eindrücke ist überwältigend. Es war vor allem ein Siegeszug deutscher Kunst durch 27 Städte, von denen die kleinste 200 000 Einwohner hatte. Die German Grand Opera Comp., eine durch großzügige Privatinitiative ins Leben gerufene Unternehmung, führte unter meiner musikalischen Leitung die Meisterwerke des deutschen Musikdramas auf: Richard Wagners Ring, Tristan und Holländer sowie den unsterblichen, aber in den Vereinigten Staaten noch kaum bekannten Don Juan von Mozart und als Werk eines lebenden deutschen Meisters d'Alberts Tiefland.

Die Anteilnahme des Publikums war überall außerordentlich intensiv, wenn auch die wirtschaftliche Depression, unter der die Vereinigten Staaten leiden, sich mancherorts fühlbar machte. Die elementare poetische und musikalische Kraft, die sich in Wagners Werken offenbart, begeisterte das Publikum oft zu spontanen Kundgebungen bei offener Bühne — in Amerika weiß man nichts von einer angeblichen Wagnerkrise, mit der man sich in Deutschland bis vor kurzem beschäftigt hat. Stürmischer Applaus mitten in der Aufführung bewies, daß unverbrauchte Zuhörer auch beim ersten Hören eines Wagnerwerks erschüttert werden können. Die Tournee bot uns Gelegenheit, amerikanische Theaterverhältnisse, von denen man im allgemeinen in Europa wenig weiß, näher kennenzulernen. Die amerikanischen Theater sind unterschiedlicher Art. Man bewundert gewaltige Bauten, die alle vorschauend in die Zukunft errichtet sind, wie eben die meisten amerikanischen Städte mit einer Ausdehnung in ungeheurem Tempo rechnen. Die Stadt Oklahoma z. B., die erst vor 41 Jahren gegründet wurde, hat bereits mehrere hunderttausend Einwohner. Säle mit 10 000, ja 15 000 Plätzen sind in den Vereinigten Staaten keine Seltenheit. Sehr beachtenswert sind Theatergebäude, die sowohl als Kino wie als Konzert- und Opernhaus benutzt werden können. Durch elektrisch bewegliche Wände läßt sich der Saal in kürzester Zeit verwandeln. In Minneapolis habe ich einen Konzertsaal bewundert, den ich Berlin wünschen möchte. Dieser Saal kann 6000 Besucher fassen und läßt sich im Laufe weniger Stunden in ein Opernhaus verwandeln. Neben diesen technisch vollkommenen Bauten findet man natürlich auch Theater mit primitiven Einrichtungen.

(Aus »Kunst und Kultur in USA« von Max von Schillings in der »Ostpreußischen Zeitung«, Königsberg vom 6. V. 31.)

USSR

... Es war übrigens bemerkenswert, daß *Bruckner* in Rußland überhaupt *keinen Widerhall* findet, daß seine großartigen Arbeiten die Russen ausnahmslos nicht ansprechen. Die größte Begeisterung der Russen konzentrierte sich natürlich auf Tschaikowskij. Da Abendroth nur deutsche Musik auf seine Konzertprogramme gesetzt hatte, fragten ihn seine Musiker, warum er nicht Tschaikowskij aufführe. Und auf Abendroths Antwort, daß er darauf verzichtet habe, weil das die Russen selbst doch besser kennen müßten, wurde ihm erwidert, daß bei ihnen als bester Tschaikowskij-Dirigent — Nikisch gegolten habe. Als sich in das Programm kein Werk von Tschaikowskij mehr einfügen ließ, baten die Musiker eindringlich den Dirigenten, doch auf einer Probe mit ihnen als freiwillige Zusatzarbeit etwas von Tschaikowskij durchzuspielen. Sie bestanden auch darauf, trotzdem sie nach dreistündiger Probe für das eigentliche Konzert sehr angestrengt waren. Mit ganz ungewöhnlichem Verständnis und größter Hingabe arbeiteten sie dann noch unter Abendroths Stabführung einen Tschaikowskij heraus, dessen Wiedergabe für den Dirigenten selbst zu einem außerordentlichen musikalischen Erlebnis wurde.

Aus dem Bericht über einen Vortrag von Hermann Abendroth in Köln über seine Dirigentenreise nach Moskau und Leningrad (Rhein.-Westfäl. Ztg. vom 1. VII. 31.)

* ZEITGESCHICHTE *

NEUE OPERN

Max Ettinger, der Komponist von »Clavigo« und »Frühlings Erwachen«, hat eine neue dreiaktige Oper »*Dolores*« zu eigener Dichtung soeben vollendet.

Berthold Goldschmidt schrieb eine Oper »*Der gewaltige Hahnrei*« (nach Crommelynck). Uraufführung in Mannheim.

Hans Krasa ist Komponist der neuen Oper »*Die Verlobung im Traum*«.

Kurt Lilien vollendete die Oper »*Die große Katharina*« nach Bernard Shaw.

Darius Milhaud vertonte Franz Werfels Schauspiel »Maximilian und Juarez«. Uraufführung: Große Oper, Paris.

Alexander Tscherepnin ist mit der Vollendung seiner Oper »Die Tochter des Sobeide«, Dichtung von Hugo von Hofmannsthal beschäftigt.

Hermann W. von Waltershausen arbeitet an einer musikalischen Komödie, die voraussichtlich den Titel »*Die Gräfin von Toloso*« erhalten wird. Den Text dazu hat Waltershausen ebenso wie zu seinen früheren Opern selbst geschrieben, und zwar hat er seiner Dichtung einen Stoff aus der alten Märchen- und Novellenliteratur zugrunde gelegt.

Kurt Weill kündigt eine neue Oper an, die den Titel »Die Bürgschaft« führt.

*

Die vorhandene Musik *Edvard Griegs* soll als Material für eine Oper verwendet werden. Das Textbuch der neuen Oper, die den Titel »*Hochzeit auf Troldhaugen*« führt, schreibt Rudolf Lothar, die musikalische Bearbeitung wurde *Felix Günther* übertragen.

Die Oper »*Die goldnen Schuhe*« (Tscherewitschki) von *Tschaikowskij*, die in Deutschland noch unbekannt ist, wurde von Heinrich Burkard für die deutschenBühnen eingerichtet und mit neuem deutschem Text versehen.

OPERNSPIELPLAN

AMSTERDAM: *Franz von Hoeßlin* wird auf Einladung der Wagner-Vereinigung zweimal den Tristan dirigieren.

AUGSBURG: Im Stadttheater wurde jüngst Webers »*Freischütz*« in einer Neueinstudierung aufgeführt, die unter Oberleitung von *Hans Pfitzner* in Szene ging. Die Wiedergabe des Werkes war vorzüglich. Die Aufführung riß das festlich gestimmte Haus zu stürmischen Ovationen hin.

BERLIN: *Karl Hermann Pillneys* musikalisches Zeitspiel »*Von Freitag bis Donnerstag*« gelangt am 3. Oktober in Berlin (Krolloper) zur Erstaufführung. Die musikalische Leitung liegt in *Scherchens* Händen. Die Aufführung erfolgt im Rahmen einer vom sozialistischen Kulturbund veranstalteten Festvorstellung.

BRÜNN: Die Vereinigten Theater bereiten für September die deutsche Uraufführung von Dvoraks »*Teufelskäthe*« vor.

DRESDEN: Für die kommende Spielzeit sind vorgesehen: *Wolf-Ferraris* »Schalkhafte Witwe«, »Jenufa« von *Janacek*, *Mozarts* »Idomeneo« in Strauß' Bearbeitung. Neuinszeniert werden Rienzi, Parsifal, Ariadne auf Naxos, Rigoletto und Glucks Orpheus. — Richard Strauß hat der Dresdener Staatsoper die Uraufführung seiner neuen Oper »Arabella« zugesagt.

GÖTTINGEN: 1932 werden die *Händelfestspiele* wieder aufgenommen. Geplant sind neben einer noch nicht wiedererweckten Oper Konzerte mit Solisten, ein Kammermusikabend und Tanzaufführungen.

HANNOVER: Die Städtischen Bühnen stellen neben der Erstaufführung der komischen Oper von Georg Benda »*Der Jahrmarkt*« (Bearbeitung von Th. W. Werner) die *Uraufführung* von *Braunfels'* »*Prinzessin Brambilla*« (in der neuen Fassung) und *Vollerthuns* »*Der Freikorporal*« in Aussicht. An *Erstaufführungen* sind vorgesehen: *Mozart:* »*Idomeneo*« (in neuer Bearbeitung), *Alban Berg:* »*Wozzeck*«, *Pfitzner:* »*Das Herz*«, *Wolf-Ferrari:* »*Die schalkhafte Witwe*«.

LONDON: Mit dem Ensemble der russischen Oper in Paris, die ihren gesamten Ausstattungsapparat sowie Chor und Ballett mitgebracht hat, nahm die auf 36 Vorstellungen berechnete *Russische Opernsaison* mit einer Aufführung der Oper »*Russalka*« von *Alexander Dargomischkij* ihren erfolgreichen Anfang.

MAGDEBURG: Das Stadttheater plant Aufführungen von *Verdis* »Nebukadnezar«, »Das Herz« von *Pfitzner* und »Die schlaue Witwe« von *Wolf-Ferrari*.

MANNHEIM: An *Opernneuheiten* sind zu bemerken *Pfitzners* »Herz«, *Kreneks* »Leben des Orest«, *Bergs* »Wozzeck«, *Hindemiths* »Lehrstück«, *Weills* »Jasager«, ein Abend moderner Kleinopern (*Milhauds* »Armer Matrose«, *Iberts* »Angelique« und *Ravels* »Spanische Stunde«), *Busonis* »Arlecchino«,

Rezniceks »Spiel oder Ernst« und von älteren Werken *Rossinis* »Angelina« und *Offenbachs* »Perichole«, als Neuinszenierungen *Verdis* »Falstaff«, *Strauß'* »Elektra«, *Mussorgskijs* »Boris Godunoff«.

PARIS: Das Theater der Champs-Elysées wird im Herbst als *amerikanische Opernbühne* eröffnet werden. Im Repertoire befinden sich *Respighis* »Versunkene Glocke« und »Mephistopheles« von *Boito*. Für das letztere Werk ist *Toscanini* als Dirigent gewonnen worden.

TRIEST: Das Teatro Politeamo will Werke *Richard Wagners* in deutscher Sprache zur Aufführung bringen. Beabsichtigt sind zwei Aufführungen des ganzen Nibelungenringes unter Heranziehung von Kunstkräften der Wiener und Münchener Staatsoper sowie der Grazer Oper. Zum erstenmal seit Kriegsende werden deutsche Opern mit deutschen Künstlern zur Aufführung gelangen.

WIEN: Das Gastspiel der *Mailänder Scala* in der *Staatsoper* ist jetzt endgültig festgelegt worden. Das Gastspiel wird in der Zeit vom 26. bis 29. August stattfinden, und zwar werden je zweimal »Der Barbier von Sevilla« und »Rigoletto« zur Aufführung gelangen.

NEUE WERKE FÜR DEN KONZERTSAAL

Von *Heinz Bongartz* wurde in einem Sinfonie-Konzert des Kurorchesters in *Bad Nauheim* eine Musik für großes Orchester op. 14 unter Leitung des Komponisten uraufgeführt. Das Werk wurde mit starkem Beifall aufgenommen.

Die Tanzrhapsodie »Aus Rumänien« von *Norbert Gingold* gelangte im Berliner Rundfunk zur deutschen Erstaufführung.

Walter Gronostay vertonte ein Oratorium von Robert Adolf Stemmle »*Mann im Beton*«, dessen Aufführung zu Beginn der nächsten Wintersaison festgesetzt ist.

Hugo Herrmanns neues Chorwerk »*Straßensingen*« kam in Hagen zur Uraufführung. Die erste Vorführung der »*Laienchorschule für neue Musik*« fand anläßlich der dritten Nürnberger Sängerwoche unter Leitung des Komponisten statt. Augenblicklich arbeitet Herrmann an einem Oratorium »*Jesus und seine Jünger*« nach Texten des Johannes-Evangeliums.

Paul Hindemith schrieb ein Konzert für das Trautonium, das elektrische Instrument Dr. Trautweins.

Von *Adolf Pfanner* gelangte im Stephansdom zu Wien eine *Kirchensonate für Violine und Orgel* op. 33 zur Uraufführung.

In *Halle* erfuhr die neue Suite »*Alt-Weimar*« von *Alfred Rahlwes* für Streichquartett und Klavier ihre Uraufführung.

Von *Richard Tronnier* gelangten in der letzten Spielzeit zur Uraufführung: *Lieder* op. 31/33; *Klavierstücke* aus op. 35—37; »*Musik für drei Streicher*«; »*Hauskonzert*« für Violine, Cello, Klavier.

KONZERTE

ANTWERPEN: Die *Jüdische Musikgesellschaft* veranstaltete zwei Konzerte mit der Sängerin *Lotte Lehmann* und dem Geiger *Sascha Heifetz*.

ARNHEIM: *Bruno Stürmers* »*Messe des Maschinenmenschen*« erfährt im Herbst seine holländische Uraufführung durch den Männerchor »Aurora«, unter Leitung von *Piet Versloot*

ASCHAFFENBURG: Die unter Leitung *Hermann Kundigrabers* stehende städtische Singschule veranstaltete ein »Fröhliches Jugendsingen«, dem eine Reihe mit Orchesterbegleitung gesetzter Volkslieder und Gesänge eine besondere Eigenart gab.

BAMBERG: Der aus Würzburg stammende Komponist *Alfred Küffner* kam mit seinem neuesten Chorwerk »*Zuversicht*« zu Wort. Den Text hat der fränkische Dichter Hans Probst geliefert.

BUDAPEST: *Das Programm des Liszt-Festes* ist vom Komitee für das nächste Frühjahr festgelegt worden. Das Fest wird zehn Tage dauern und die Vorstellungen und Konzerte werden unter freiem Himmel veranstaltet. Am ersten Tag wird das *Christus-Oratorium* aufgeführt, am zweiten folgen Szenen zu der Musik der Rhapsodien, am dritten Tag findet ein großes Konzert statt, am vierten das »Mysterium«, von der Gesellschaft des National-Theaters dargestellt, am fünften Tag eine Gala-Aufführung der »Königin von Saba«. Dieses Programm wird an den folgenden fünf Tagen wiederholt.

DORTMUND: Gelegentlich des 32. Kirchengesangstages hatte der 13. Psalm von *Gerard Bunk*, aufgeführt vom Westfälischen Madrigalchor, den Studierenden und der Orchesterschule des Städtischen Konservatoriums Dortmund, unter Leitung *Holtschneiders* großen Erfolg. Bei der gleichen Gelegenheit veranstaltete die Kirchenmusikschule der genannten Anstalt eine Orgelfeierstunde, in der

u. a. Choralvorspiele von *Otto Heinermann* zur Aufführung gelangten.

Karl Hermann Pillneys »Lustspiel-Suite« für Klavier und Orchester gelangt im kommenden Winter in Dortmund unter *Siebens* Leitung mit dem Komponisten am Flügel zur Uraufführung.

DRESDEN: Das bisherige Kammertrio ist umgestaltet und zu einem »*Collegium musicum*« erweitert worden. Durch diese Neugründung soll ein Ausbau der bisher vom Kammertrio veranstalteten historischen Konzerte ermöglicht werden. Es ist geplant, in der Wintersaison 1931/32 erstmalig eine Konzertfolge durchzuführen, bei der durch Verwendung wertvoller alter Instrumente die originalgetreue Wiedergabe historischer Musik erreicht werden soll.

EISENACH: Die Neue Bach-Gesellschaft will die *Bach-Feste* in diesem Jahr wieder aufleben lassen und wie früher regelmäßig durchführen. Das erste Bach-Fest ist für den Herbst vorgesehen. Mit der orchestralen Leitung wurde *Georg Schumann* betraut.

EISENSTADT: Im Hinblick auf die Feier des 200. Geburtstages Haydns 1932 ist von der Burgenlandischen Regierung hier eine *Haydn-Stiftung* ins Leben gerufen worden, die jetzt ihr Programm veröffentlicht. Zunächst ist beabsichtigt, das Haydn-Wohnhaus in Eisenstadt zu erwerben und es zu einem Museum auszugestalten. Vor diesem Stiftungshaus wird ein Haydn-Denkmal errichtet werden. Im September wird die offizielle Feier in Eisenstadt stattfinden, wobei auch das Denkmal zur Einweihung gelangen soll.

FLENSBURG: Die Neue Deutsche *Heinrich Schütz-Gesellschaft* wird im November an zwei Tagen unter Johannes Röders Leitung Festkonzerte veranstalten. Es ist ein ebenso wertvolles wie reichhaltiges Programm vorgesehen.

FREIBURG i. B.: Die *Sweelinck-Suite* von *Wolfgang Fortner*, eine Musik, die alte Themen und neue Stilelemente verbindet, gelangte beim Fest der Rektoratsübergabe an der Universität zur Erstaufführung.

GELSENKIRCHEN: Unter Führung von Musikdirektor *Paul Belker* haben sich 17 Künstler und Berufsmusiker zusammengefunden und ein Kammerorchester nach dem Muster von Abendroths »Kölner Kammerorchester« gegründet. Die Besetzung ist fünf erste, vier zweite Geigen, drei Bratschen, zwei Celli und Kontrabaß sowie Cembalo. Konzertmeisterin ist *Steffi Koschate*.



GREIFSWALD: Bei einer Morgenfeier der »Freien Vereinigung zur Pflege zeitgenössischer Musik« wurden Werke von Alfredo Casella, Arthur Bliß und Paul Hindemith dargeboten.

HOLLYWOOD: Von dem deutschen Komponisten *Georg Liebling* wurde von der Chor- und Orchester-Vereinigung der University of Southern California die »Conzert-Messe« aufgeführt. Georg Liebling und *Claire Dux*, die den Sopranpart sang, erhielten von der Universität den Titel »*Doctor of Music*«.

KREUZNACH: Die Programme des Kurorchesters (Dirigent: Rudolf Schneider) legen ihren Akzent auf Werke der Klassiker, ohne neuzeitliche Komponisten zu übersehen. Das zweite Sinfonie-Konzert war Beethoven gewidmet.

LEIPZIG: *Otto Kobin* und *Erich Valentin* brachten am 100. Geburtstag Joseph Joachims im Leipziger Rundfunk die von Dr. Valentin, der einen einführenden Vortrag hielt, nach dem Manuskript revidierte und in Gemeinschaft mit Kobin bearbeitete F. A. E.-Sonate, die Robert Schumann, Johannes Brahms und Albert Dietrich gemeinsam für Joachim schrieben (1853), zur Uraufführung.

LENINGRAD: Den Kreis der Dirigentengastspiele erweiterten *Joseph Rosenstock* und *Albert Coates*. Der japanische Komponist *Hidemaro Konoye* brachte ein eigenes Festpräludium zur Aufführung, das ihn stilistisch mit Wagner und Richard Strauß verbindet. Er fand als feinsinniger Musiker eine freundliche Aufnahme. Die Leningrader Zensur hat die von der staatlichen akademischen Kapelle vorbereitete Aufführung der »*Schöpfung*« von *Haydn* verboten.

LÜBECK: Bei der 400-Jahrfeier der Einführung der Reformation in Lübeck gehörte die Aufführung der *Luther-Kantate* (für Sing-, Sprech- und Bläserchor sowie Einzelsprecher, zusammengestellt von Prof. *Paul Brockhaus)*, die das christlich-reformatorische Bekenntnis musikalisch-chorisch unter Benutzung von lutherischen Chorälen, Bibel- und Lutherworten gestaltet, zu dem eindrucksvollsten der festlichen Veranstaltungen. Die

Leitung des Werkes, vor 3000 Hörern auf der Freilichtbühne veranstaltet, hatte *Bernhard Capell* inne.

MÜNSTER: *Das Musikwissenschaftliche Seminar* der Universität veranstaltete mit Universitätschor und Collegium musicum unter Leitung von Privatdozent Dr. *Fellerer* im Sommersemester einen Abend: *Zeitgenössische Musik* (Werke von Milhaud, Hindemith, Strawinskij, R. Greß, Ravel, L. Weber, Bartok), eine *Serenade* (Werke von Mozart, Haydn, J. A. P. Schulz) und ein *Turmblasen* (Werke von J. Pezel, H. Schein, Castileti, G. Reiche).

SALZBURG: Da *Toscanini* dem dringenden Wunsche Ausdruck gab, die Erfüllung seiner Zusage auf die nächstjährigen Festspiele zu verschieben, wird das Festkonzert der Wiener Philharmoniker am 26. August unter Leitung *Franz Schalks* stehen.

TAKARADZUKA (Japan): Neben einem Mozart-Fest der Symphony Society (Dirigent: *Jos. Laska)* boten die Programme der Orchesterkonzerte erlesene Werke. Außer den Klassikern gelangten Werke von Liszt, Bruckner, Tschaikowskij, Rimskij-Korssakoff, Saint-Saëns, Massenet, Sibelius, Nielsen, Flury, Novak, Atterberg, Kurt Thomas u. a. zur Wiedergabe.

WEIDEN: Anfang Juni fand im Geburtsort *Max Regers* ein *Oberpfälzisch-Egerländischer Heimattag* statt. Es wurde dabei Regers gedacht, von dessen Werken die Vaterländische Ouvertüre, die Mozart-Variationen und der Hymnus »An die Hoffnung« durch das Würzburger Konservatoriumsorchester unter Leitung von Hermann Zilcher zum Vortrag gelangte.

WIESBADEN: Der Magistrat hat beschlossen, daß die Kurverwaltung im September in Verbindung mit dem Schweizerischen Tonkünstlerverein ein *Schweizerisches Musikfest* veranstaltet. Vorgesehen sind zwei Orchesterkonzerte und ein Kammermusikabend.

*

Eine Aufführung des *Händelschen »Messias«* in dramatischer Form bereitet der englische Musiker *T. C. Fairbairn* vor.

Für *Max Trapps Vierte Sinfonie* liegen bisher folgende Abschlüsse für die kommende Spielzeit vor: Boston, Hannover, Karlsbad, Leipzig, Oldenburg. Sein *Klavierkonzert* wird in Chemnitz, Göteborg, Innsbruck, Münster und Saarbrücken aufgeführt.

Die »Kleine Lustspiel-Suite« von *Hermann Wunsch* ist für die nächste Spielzeit für Berlin, Chemnitz, Kiel, Kobe (Japan), Münster, New York, Osnabrück, Stettin angenommen.

TAGESCHRONIK

Haydns Ode auf Nelson gefunden. Unter den Musikmanuskripten der Wiener Universitätsbibliothek wurden von *Otto Erich Deutsch* zwei Abschriften jener berühmten und bisher vermißten Ode gefunden, die Haydn zu Ehren Nelsons komponierte, als dieser im Spätsommer 1800 Wien besuchte. Die Ode enthält 17 Strophen, von denen Haydn zehn vertont hat.

Hans Hermann Rosenwald, der junge Berliner Musikwissenschaftler, hat eine Reihe bisher unbekannter Kompositionen für das Cembalo von *Händel* aufgefunden, die eine Ergänzung der Klavierliteratur des Meisters darstellen.

Unbekannte Briefe Richard Wagners. Die Züricher Zentralbibliothek hat eine Reihe von Briefen Richard Wagners erworben, die, größtenteils aus Zürich datiert, an den Theaterkapellmeister *Gustav Schmidt* gerichtet sind. Es handelt sich um 24 Briefe, die bis auf ein Stück bisher der Wagnerforschung unbekannt geblieben sind. Schmidt hatte 1852 in Frankfurt die Tannhäuser-Ouvertüre herausgebracht und im Januar 1853 den ganzen Tannhäuser, dem dann bald Lohengrin und der Fliegende Holländer folgten. Für Vortrag und Bühnenausstattung der Werke geben die Briefe eingehende Anweisungen, die bei Schmidt und seinem Direktor Hoffmann verständnisvoll aufgenommen wurden.

Eine deutsche Musik-Gesellschaft in den Vereinigten Staaten. Unter dem Namen *»Friends of German Music and Drama«* ist als Abteilung der *»Allied Arts Guild of Carnegie Hall«* in den Vereinigten Staaten eine Gesellschaft zur Pflege der deutschen Opern- und Orchestermusik gegründet worden. Es sollen vor allem Opern, Dramen und Operetten in den verschiedenen Städten Amerikas zur Aufführung kommen.

Gründung einer Mozartgemeinde in Bad Reichenhall. Nach einem Vortrag des Prof. *Hummel* und des Zentralvorstandes der Mozartgemeinde Salzburg wurde eine »Mozartgemeinde Bad Reichenhall« gegründet.

Ein Staatspreis für Komponisten. Das Reichsministerium des Innern hat im Einvernehmen mit dem preußischen Kultusminister für das im Juli 1932 in Frankfurt a. M. stattfindende

11. Deutsche Sängerbundesfest einen *Staatspreis* in Höhe von 10 000 Mark für deutsche Tonsetzer zur Gewinnung neuer wertvoller *Chorwerke für Männer- bzw. gemischten Chor* gestiftet. Die Summe ist zur Hälfte für Werke mit Orchester, zur Hälfte für a cappella-Chöre bestimmt. Die preisgekrönten Chöre sollen beim 11. Deutschen Sängerbundesfest uraufgeführt werden.

Der *Allgemeine Deutsche Musikverein, die Internationale Gesellschaft für neue Musik* und der *Reichsverband deutscher Tonkünstler und Musiklehrer* geben bekannt, daß Kompositionen für ihre Musikfeste 1932 unter folgender Anschrift einzureichen sind: *Akademie der Tonkunst für den Allgemeinen deutschen Musikverein, München, Odeonsplatz.* Es ist anzugeben, ob ein Werk für alle drei Gesellschaften oder nur für die eine oder andere in Frage kommen soll. Der Einreichungstermin endigt mit dem 1. September 1931. Zur Einreichung kommen in Betracht: Werke kammermusikalischen Charakters, solche für großes und kleines Orchester, Chor- und Bühnenwerke. Die Einsendungen sollen den Namen des Autors, die Adresse des Einreichers und den Vermerk tragen, ob das Werk bereits aufgeführt ist.

Die Berliner Ortsgruppe der I. G. N. M. *(Internationale Gesellschaft für Neue Musik)* ersucht um Einsendung neuer Kompositionen jeglicher Gattung und Besetzung an den Schriftführer Dr. L. Kallenbach, Berlin-Halensee, Kurfürstendamm 96, unter Beifügung des Rückportos.

Aufruf der Deutschen Volksliederspende. Die Deutsche Volksliederspende hat im Lauf von fünf Jahren gegen 6000 Lieder gesammelt. 10 Lieder wurden auf Grund öffentlicher Abstimmungen mit Preisen von 100 Mark bis 140 Mark bedacht und kürzlich in einem Sammelheft veröffentlicht, von dem bereits die zweite Auflage erscheinen konnte. Die Gesamtzahl der bisher gedruckten Liederhefte beträgt 9000. (Verlag Ed. Bote & Bock, Berlin.) Nunmehr soll mit Unterstützung öffentlicher Stellen ein *Archiv* eingerichtet werden, in welchem volkstümliche Gelegenheitskompositionen aus der Gegenwart, d. h. neue Melodien mit neuen oder alten Texten, ferner melodiöse Stücke ohne Text, gesammelt werden. Ihre Verfasser werden gebeten, Kompositionen, die noch nicht gedruckt sein dürfen, für dieses Archiv zur freien Verfügung zu stellen und an Dr. Erich Fischer, Berlin-Friedenau, Ortrudstraße 2, zu schicken.

Felix-Mendelssohn-Bartholdy-Staatsstipendien für Musik. Am 1. Oktober kommen zwei Stipendien der Felix Mendelssohn-Bartholdyschen Stiftung für Musiker in Höhe von je 1500 Mark zur Verteilung. Das eine ist für Komponisten, das andere für ausübende Tonkünstler bestimmt. Bewerbungsfähig sind nur Schüler der in Deutschland vom Staate unterstützten Ausbildungsinstitute.

Ein Internationaler Kongreß der Konzertvereinigungen. In Rom tagte ein Internationaler Kongreß der Konzertvereinigungen, der die Bildung einer internationalen Organisation bezweckt, die sich die Erleichterung des Austausches von Kunstwerken und Künstlern bei der Veranstaltung von Konzerten zur Aufgabe stellt. Deutschland war durch *Max Butting* vertreten, dem Präsidenten der Internationalen Gesellschaft für neue Musik.

Die Kurse des Deutschen Musikinstituts für Ausländer in Potsdam wurden am 1. Juli mit einem gesellschaftlichen Auftakt eröffnet. *Leonid Kreutzer,* der von einer Tournee aus Japan zurückgekehrt ist, stellte drei seiner Meisterschüler einem geladenen Kreise vor.

Vom 1. bis 31. August findet unter Leitung *Hermann Scherchens* ein *Dirigierkursus* in Königsberg statt. (Anfragen sind zu richten an: G. Brosig, Königsberg, Orag.)

Eine *musikwissenschaftliche Tagung* in *Salzburg* wurde vom *Mozarteum* für die Zeit vom 2. bis 5. August ausgeschrieben. Die Tagung ist der *Mozartforschung* und der musikwissenschaftlichen Forschung des 18. Jahrhunderts gewidmet. Bisher haben als Hauptreferenten zugesagt: Prof. Dr. Ludwig Schiedermair, Bonn, und Dr. Fausto Torrefranca vom Conservatorio Milano.

Anläßlich des 100. Geburtstages *Joseph Joachims* wurde an dessen Geburtshause in Kittsee im Burgenlande eine *Gedenktafel* feierlich enthüllt. Bei der Enthüllung sprach als Vertreter der Hochschule für Musik in Berlin Richard Rösler, ein Schüler des Meisters.

Im Rahmen seiner Bestrebungen zur Erneuerung der Spieltechnik und der Unterrichtspraxis auf dem Violoncell veröffentlicht *Joachim Stutschewsky* eine »*Neue Etüdensammlung*«. Hindemith, Toch, Sturzenegger, Cassadó haben eine große Reihe von Originalbeiträgen für dieses Werk geschrieben. Stutschewsky arbeitet auch an einem umfangreichen Werk »*Das Violoncellspiel*«, das in grundlegender und umfassender Weise alle Probleme des Cellospiels und Musikunterrichts behandelt. Die ersten zwei Bände erscheinen im Herbst.

Der Musikverlag *Ries & Erler* in *Berlin* konnte am 1. Juli 1931 auf ein 50jähriges Bestehen zurückblicken.

Paul Eger übernimmt am 1. September an Stelle des ausscheidenden *Robert Volkner* die Leitung des Deutschen Theaters in Prag.

Alice Ehlers wurde mit den Sängerinnen Marietta und Martha Amstad zu einer mehrmonatigen Tournee durch die Vereinigten Staaten verpflichtet.

Julius Ehrlich ist von der Sowjetregierung zum Leiter der russischen Staatlichen Oper in *Leningrad* ernannt worden. Weitere deutsche Künstler sollen nach der Sowjetunion berufen werden.

Rudolph Ficker (Wien) ist zum Professor für Musikwissenschaft in der philosophischen Fakultät 1. Sektion der Universität München ernannt worden.

Die philosophische Fakultät der Universität Rostock ernannte den Generalmusikdirektor *Willibald Kaehler*, der sich große Verdienste um die mecklenburgische Musikkultur in Rostock und Schwerin und um die deutsche Meisterkunst erworben hat, als Krönung seines von hohem Idealismus beseelten Lebenswerkes ehrenhalber zum *Doktor der Philosophie*.

Erzsi Laszlo wurde für den Radiosender *Budapest* engagiert und spielte im Sender *Zagreb* ein größeres eigenes Programm (u. a. die von ihr uraufgeführte Violin-Sonate von *Johannes Engelmann*). Während der letzten Saison war sie für die Sender *Paris* sowie *New York* verpflichtet.

Yehudi Menuhin ist durch die Verleihung des *ersten Preises* des Conservatoire Nationale de France in *Paris* ausgezeichnet worden. Gleichzeitig wurde er Ehrenmitglied der Association Amicale des Prix de Violon du Conservatoire de Paris.

Julius Prüwer wurde von der russischen Konzertdirektion Matadoff eingeladen, im August zehn Konzerte im Kaukasus zu dirigieren.

Der Leiter des städtischen Orchesters in Heidelberg, *Paul Radig*, tritt in den *Ruhestand*. Er ist seit 1898 in Heidelberg tätig.

Als Nachfolger Erich Böhlkes wurde *Karl Rankl* von der Berliner Krolloper an das Staatstheater in Wiesbaden berufen.

Carl Schuricht dirigiert diesen Sommer wieder in Scheveningen. Für die kommende Wintersaison wurde er für eine Tournee nach England und zur Leitung der Leipziger Sinfoniekonzerte verpflichtet. Außerdem wird er im Museum zu Frankfurt a. M. und in anderen Musikstädten gastieren.

Der Züricher Organist *Walter Tappolet* war eingeladen worden, im Rahmen der »Orgelspiele« im Großmünster (Mitte Juni bis Mitte August) einen Abend mit Werken von *Johann Nep. David* zu veranstalten, wobei drei Choralbearbeitungen uraufgeführt wurden. Diese für die Schweiz erste Bekanntschaft mit dem begabten oberösterreichischen Komponisten wurde als wertvolle Bereicherung orgelmäßiger neuer Musik begrüßt.

Der Bürgerrat von Basel beschloß die Aufnahme *Felix Weingartners* in das baselstädtische Bürgerrecht.

Hermann Zilcher wurde die silberne Mozart-Medaille der internationalen Mozart-Stiftung, Sitz Salzburg, verliehen.

TODESNACHRICHTEN

Carl Bechstein, der Seniorchef der weltbekannten Pianoforte-Fabrik, † an einem Herzleiden zu Starnberg im Alter von 71 Jahren.

In Fiesole bei Florenz † sechzigjährig der Komponist und Pianist *P. Litta*, der zum Kreise der Brüsseler und Pariser Sinfoniker um Vincent d'Indy und Debussy zählte.

In *Eisenach* † im 68. Lebensjahre Oberstudienrat *Wilhelm Nicolai*. Er war Mitbegründer des Bachvereins. Hervorragende Verdienste erwarb er sich um das Musikleben Eisenachs, auch gehörte er zu den Mitbegründern des »Collegium musicum«. Als Direktor des Reuter- und Wagner-Museums hat er viel für die Erweiterung beider Museen getan. Eine enge Freundschaft hatte ihn einst mit Max Reger verbunden.

Paul Ollendorf, seit 35 Jahren Mitarbeiter im Musikverlag C. F. Peters, Leipzig, † im Alter von 62 Jahren. Er war ein Mann von glänzenden Geistesgaben, ein Musikkenner ersten Ranges.

Nachdruck nur mit ausdrücklicher Erlaubnis des Verlages gestattet. Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung, vorbehalten. Für die Zurücksendung unverlangter oder nicht angemeldeter Manuskripte, falls ihnen nicht genügend Porto beiliegt, übernimmt die Redaktion keine Garantie. Schwer leserliche Manuskripte werden nicht geprüft, eingelaufene Besprechungsstücke (Bücher, Musikalien und Schallplatten) grundsätzlich nicht zurückgeschickt

Verantwortlicher Schriftleiter: Bernhard Schuster, Berlin-Schöneberg, Hauptstraße 38

Druck: Frankenstein & Wagner, Leipzig

UNTERDRÜCKTE DOKUMENTE AUS DEN BRIEFEN RICHARD WAGNERS AN MATHILDE WESENDONK

erstmalig vollständig mitgeteilt von

JULIUS KAPP-BERLIN

Als im Jahre 1904 die »*Tagebuchblätter und Briefe*« *Richard Wagners an Mathilde Wesendonk* erschienen, wirkten sie mit der Wucht einer Sensation. Der Meister selbst hatte, in dem Bestreben, seine endlich errungene Lebensgefährtin *Cosima* in den Augen der Welt als *die* Frau in seinem Leben erscheinen zu lassen, alle Spuren dieser früheren Liebestragödie sorgfältig getilgt. Auch seine große Autobiographie »Mein Leben« verschweigt absichtlich alles, was mit jener »höchsten Blütezeit« seines Schaffens zusammenhängt, die er einzig einer Frau verdankte, von der er einmal gestand: »Sie ist und bleibt meine erste und einzige Liebe! Die bangen, schön beklommenen Jahre, die ich in dem wachsenden Zauber ihrer Nähe, ihrer Neigung verlebte, enthalten alles Süße meines Lebens.« Diese Frau war *Mathilde Wesendonk*. Nur wenige aus Wagners intimstem Freundeskreis wußten um dies Geheimnis, und es wäre wohl für immer der Welt verborgen geblieben, wenn Mathilde, wie es Wagner von ihr erbeten hatte, alle Dokumente von seiner Hand vernichtet hätte. Sie hielt es aber für ihre Pflicht, diese Seelenbekenntnisse eines Künstlers, die zu den kostbarsten und aufschlußreichsten zählen, die je veröffentlicht wurden, der Nachwelt zu erhalten. Sie stellte die Rücksicht auf private Wünsche hinter die Verpflichtung gegenüber der Allgemeinheit zurück und bestimmte, daß nach ihrem Tode — sie starb 1902 — alles »unverkürzt und unverändert« gedruckt werde. Man war in Bayreuth aufs äußerste bestürzt, als man von dem Vorhandensein dieser Dokumente und der Absicht ihrer Veröffentlichung erfuhr. Erhielt hierdurch doch eine der seit Jahrzehnten geflissentlich gezüchteten Wagner-Legenden den Todesstoß. Hatten doch sogar einige übereifrige Bayreuth-Jünger den lächerlichen Versuch gemacht, Cosima als Wagners Vorbild zur Isolde auszugeben. Man gestand schließlich notgedrungen die Veröffentlichung des Buches zu, *erzwang aber entgegen dem ausdrücklichen Willen der Verstorbenen gewisse Kürzungen und Auslassungen.* Diese betrafen vor allem zwei Hauptpersonen der Vorgänge, einmal Cosima selbst, dann Otto Wesendonk, dessen Charakterbild hierdurch völlig verfälscht wurde. Es ist nur ein Gebot der Gerechtigkeit, wenn sich die Möglichkeit hierzu bietet, diese Retuschen zu beseitigen und der Wahrheit die Ehre zu geben.

Seit zwanzig Jahren kämpfte ich in meinen Wagner-Publikationen gegen diese Sünden der »offiziösen« Wagnerliteratur, und es gelang mir im Lauf der

Jahre eine ganze Reihe früherer, zurechtgestutzter Wagner-Briefbände in ihrer Originalgestalt wiederherzustellen, so z. B. die Briefe Wagners an seinen Freund Theodor Uhlich, in denen etwa ein Drittel ausgelassen oder gemildert war, den Briefwechsel zwischen Wagner und Franz Liszt, in dem man das für das ganze Verhältnis dieser beiden Meister so bedeutungsvolle ernste Zerwürfnis und alles auf den Bülowschen Ehekonflikt Bezügliche unterdrückt hatte, die Briefe von Wagners erster Frau Minna u. a.
Es ist daher nicht verwunderlich, wenn mir immer wieder von Besitzern Wagnerscher Dokumente Material zur Veröffentlichung angeboten wird, das mit den früheren Publikationen im Widerspruch steht. So erhielt ich vor kurzem ein Exemplar der *Briefe Wagners an Mathilde Wesendonk*, das auch alle jene seinerzeit *auf Wunsch Wahnfrieds unterdrückten Stücke* enthielt. Der Besitzer hatte mit Rücksicht auf Cosima Wagner zu ihren Lebzeiten das Geheimnis gehütet, hielt es aber jetzt nach ihrem Ableben für seine Pflicht, diese für die Wagner-Forschung bedeutungsvollen Dokumente der Öffentlichkeit zu übergeben.
Neben zahlreichen kürzeren Auslassungen, die namentlich zur Charakteristik Otto Wesendonks und Franz Liszts bedeutungsvoll sind, finden sich vor allem drei umfangreiche Briefe von höchster Wichtigkeit: zunächst der von Minna erbrochene Brief, der die Katastrophe auf dem »Asyl« auslöste, dann die beiden Schilderungen Wagners von dem tragischen Liebesabenteuer Cosimas von Bülow mit Karl Ritter, dem Sohne seiner Dresdner Gönnerin Julie Ritter, die dadurch noch sensationeller wirken, daß Wagner diese prosaische Liebesgeschichte als unerfreuliches Gegenbeispiel zu seinem Erlebnis mit Mathilde kennzeichnet!
Es folgen nun hier (in Kursivschrift) *alle Auslassungen und Varianten* der früheren Buchpublikation (es ist die große Originalausgabe bei Alexander Duncker, Berlin, zugrundegelegt) gegenüber den von Mathilde Wesendonk zur Veröffentlichung vorbereiteten *Originaldokumenten.*

Seite XXV des Buches:

»... ihrem Manne abgewonnen. Dieser konnte der offenen Unumwundenheit seiner Frau gegenüber nicht anders als bald in wachsende Eifersucht verfallen. Ihre Größe bestand nun darin, daß sie stets ihren Mann von ihrem Herzen unterrichtet hielt und ihn allmählich bis zur vollsten Resignation auf sie bestimmte. Mit welchen Opfern und Kämpfen dies nur geschehen konnte, läßt sich leicht ermessen: was ihr den Erfolg ermöglichte, konnte nur die Tiefe und Erhabenheit ihrer von jeder Selbstsucht fernen Neigung sein, die ihr die Kraft gab, ihrem Manne sich in solcher Bedeutung zu zeigen, daß dieser, wenn sie endlich mit ihrem Tode drohen konnte, von ihr abstehen und seine unerschütterliche Liebe zu ihr dadurch bewähren mußte, daß er sie selbst in ihrer Sorge für mich unterstützte. Es galt ihm endlich sich die Mutter seiner Kinder zu erhalten, und um dieser willen — die uns beide ja auch am unüberwindlichsten trennten — fügte er sich in seine entsagende Stellung. So, während er von Eifersucht verzehrt war, wußte sie ihn wieder so für mich zu interessieren, daß er mich oft unterstützte; als es endlich galt, mir nach Wunsch ein Häuschen mit Garten zu verschaffen, war sie es, die es mit den unerhörtesten Kämpfen über ihn gewann, für mich das schöne Grundstück neben dem seinigen zu kaufen. Das Wundervollste aber ist,

daß ich eigentlich nie eine Ahnung von diesen Kämpfen hatte, die sie für mich bestand: ihr Mann mußte sich ihr zuliebe mir stets freundlich unbefangen zeigen; nicht eine finstere Miene durfte mich aufklären, nicht ein Haar durfte mir gekrümmt werden: heiter und wolkenlos mußte über mir der Himmel sich wölben, sanft und weich sollte mein Schritt sein, wo ich ging. Diesen unerhörten Erfolg hatte diese herrliche Liebe des reinen edelsten Weibes. Und diese Liebe . . .«

Seite 24 des Buches ist hinter Nr. 50 folgender Brief Wagners, vom 7. April 1858, einzuschalten:

»Nein, nein, nicht de Sanctis (ein Züricher Professor) ist es, den ich hasse, sondern mich selbst, weil ich mein armes Herz immer wieder zu solchen Attacken zwinge. Darf ich als Entschuldigung mein Unwohlsein, meine Nervosität und die Gereiztheit, die daraus entspringt, anführen? Wollen wir's versuchen und sehen, was dabei herauskommt! Vorgestern mittag nahte mir ein Engel, der mich segnete und stärkte. Ich fühlte mich dadurch so froh und ausgelassen, daß ich gegen Abend den heißen Wunsch hegte, Freunde um mich zu haben, um ihnen mein inneres Beglücktsein mitzuteilen: ich wußte, ich wäre sehr liebenswürdig und zugänglich gewesen. Da hörte ich, daß man meinen Brief Dir nicht aushändigen könne, da Herr de Sanctis bei Dir sei. Dein Gatte verblieb bei dieser Ansicht. Ich wartete vergebens und hatte schließlich das Vergnügen, Herrn von Marschall zu empfangen, der den Abend bei uns blieb. Jedes Wort von ihm erfüllte mich mit einem furchtbaren Haß gegen alle de Sanctis der Welt. Der Glückliche . . . ., er hat Dich mir ferngehalten. Und wodurch? Einzig durch seine Ausdauer! Ich kann ihm nicht einmal einen Vorwurf daraus machen, daß er das Zusammensein mit Dir so wichtig genommen hat, denn das tut jeder, der mit Dir zu tun hat. Das kannst Du an mir sehen, der ich deswegen Qualen erdulde. Doch warum verkehrst Du mit solch lästigen Kleinigkeitskrämern? Darauf könnte ich leicht antworten. Doch je leichter mir das fällt, um so mehr verdrießt mich diese Plage. Ich vermengte das mit Marschall in meinem Traum, und daraus entstand eine Vision, die mir mein ganzes Elend in dieser Welt vor Augen hielt.

So ging's die ganze Nacht fort. Am Morgen ward ich wieder vernünftig und konnte recht herzinnig zu meinem Engel beten, und dieses Gebet ist Liebe! Liebe! Tiefste Seelenfreude an dieser Liebe, der Quell meiner Erlösung! — Nun kam der Tag mit seinem üblen Wetter, die Freude, dich zu sehen, war mir versagt, die Arbeit ging noch immer nicht. So war mein ganzer Tag ein Kampf zwischen Mißmut und Sehnsucht nach Dir! Und jedesmal, wenn ich ein wirkliches Verlangen nach Dir fühlte, kam der langweilige Kerl dazwischen, der Dich mir gestohlen hat, und ich mußte mir selbst eingestehen, daß ich ihn haßte! Ich Böser! Ich mußte Dir das eingestehen. Es war wirklich schlecht von mir, und ich verdiente dafür eine angemessene Strafe. Welche soll's sein? . . . Nächsten Montag werde ich nach der Stunde zum Tee bleiben, und ich will den ganzen Abend riesig nett zu Herrn de Sanctis sein und zu Euer aller Freude französisch sprechen! — — —

Was für einen Unsinn fasele ich da! Ist es lediglich die Freude am Plaudern, oder die, mit Dir zu plaudern? Ja, das ist es! Doch, wenn ich Dir ins Auge blicke, kann ich kein Wort mehr sprechen. Denn alles, was ich Dir zu sagen hätte, wird dann zwecklos. Sieh, alles wird dann so unbestreitbar echt, ich fühle mich so sicher, wenn dieses herrliche, heilige Auge auf mir ruht, und ich mich in es versenke! Da gibt es für mich kein Objekt und kein Subjekt mehr, alles wird zur Einheit, zur unendlichen Harmonie! Dann ist Frieden, und in ihm höchstes, ideales Leben. Ein Narr, wer Frieden und Welt von außen sich erringen will! Ein Blinder, der Dein Auge nicht entdeckt hat und seine Seele sich nicht darin widerspiegeln sah! Nur inwendig, nur in des Herzens Tiefe wohnt das Heil! Zu Dir kann ich nur über mich und mein Inneres sprechen, wenn ich Dich nicht sehe — oder nicht sehen darf! Sei mir nicht böse und verzeihe mir meine Kinderei von gestern. Du hattest recht, sie so zu nennen! Sei mir gut, das Wetter scheint mild. Heute komme ich wieder in Deinen Garten, sobald ich Dich sehe. Ich hoffe, Dich einen Augenblick ungestört zu finden. Nun, meine ganze Seele zum Morgengruß!«

Seite 39 des Buches oben (an Stelle der Reihe Punkte) fehlt folgendes:
4. September.

»Karl Ritter ist mit mir. Er besuchte mich zuletzt noch in Zürich. Sein thöriges Benehmen von früher verzeih ich ihm stillschweigend. Seine Schilderung von Venedig trug dazu bei, mich für diesen Ort zu entscheiden. Die Möglichkeit, einen Menschen von seiner Bildung zu Zeiten sprechen zu können, erleichterte mir die Ausführung meines Vorhabens, mich in die Einsamkeit zurückzuziehen, denn er hatte ebenfalls vor, wieder nach Venedig zu gehen, wo er vergangenen Winter mit seiner Frau lebte, die er diesmal zurückgelassen hat. Er ist nichts weniger als aufdringlich, somit als Ausweg für den unertödtlichen Gesellschaftstrieb mir ganz erwünscht. Vor einigen Tagen teilte er mir auf dem Spaziergang seine letzten Erlebnisse mit. Sie sind so auffallender Art, und stehen in einem so eigenthümlichen Bezuge zu unserer Lage, daß ich sie Dir anvertrauen will. —

Als Cosima, um ihre Schwester zu treffen, nach Genf reiste, fügte es sich, daß Karl sich ihr zum Begleiter bis Lausanne anbieten konnte. Aus einer Nachfrage von Karl's Frau erfuhren wir zuerst, daß er Cosima weiter begleitet, und bis zu deren Rückkehr sich bei den beiden Schwestern verweilt hatte. Bei ihrer Zurückkunft zeigte sich Cosima auffallend aufgeregt, und dieses äußerte sich namentlich in krampfhaft heftigen Zärtlichkeiten gegen mich. Noch beim Abschied am folgenden Tage fiel sie mir zu Füßen, bedeckte meine Hände mit Tränen und Küssen, so daß ich erstaunt und erschrocken dem Rätsel nachblickte, ohne es mir deuten zu können; nun entdeckte mir eben neulich Karl, zu welch leidenschaftlichen Vorfällen es zwischen ihm und Cosima gekommen war, und daß sie beide daran gewesen, in Genf sich umzubringen. Cosima habe plötzlich mit einem schrecklichen Ausbruche von ihm verlangt, er solle sie tödten; er habe dagegen sich erboten, mit ihr zu sterben; das habe sie aber durchaus abgewiesen. Nachdem Beide eine Fahrt auf dem See unternommen, Cosima in der Absicht sich zu ertränken, Karl in der, ihr zu folgen, habe die erstere ihren Vorsatz aufgegeben, weil sie Karl von dem Willen, mit ihr zu sterben, nicht habe abbringen können. So sei alles in einer leidenschaftlich unklaren Schwebe gelassen worden; Beide trennten sich mit dem Übereinkommen, in drei Wochen sich von ihrem gegenseitigen Zustande, ihrer Stimmung und ihren weiteren Entschlüssen Nachricht zu geben. Welchen Ausgang dieser Konflikt nehmen wird, soll nun abgewartet werden.

Bei der heftigen Erschütterung, die mir diese Mitteilung verursachte, konnte ich doch ein leises Gefühl tiefer Befriedigung wahrnehmen, das mir sofort durch einen unwillkürlichen Vergleich mit unsern Erlebnissen, mit unserer Lage sich erweckte. — Wie anders näherten wir uns! Wie anders lernten wir uns kennen; und wie anders gestaltete sich für uns daraus die schöne Notwendigkeit, im Tode uns zu vereinigen, vereinigt zu sterben! Bei uns haben Jahre die Blüte gereift: liebte ich Dich sogleich, wie tief und weit verzweigte sich doch erst diese Liebe bis in die feinsten Fasern meines Wesens, ehe ich bestimmt und deutlicher Dir zu gestehen wagte, daß ich mit Dir sterben wollte! So bildete sich unsere Liebe zu einem Gefäße aus, welches die ganze Welt nach ihrem edelsten Inhalte in sich faßt; da wir endlich, von diesem ungeheuren Inhalte überwältigt, unsere Liebe uns bekannten, wußten wir, daß wir nur um dieses überreichen Inhaltes willen zu sterben hatten. Ihn der Welt spenden, um selig und heil, erlöst von aller Schuld, uns dann vereint im All zu verlieren, das ist unsere Liebe, das unser Tod. —

So sah ich denn wehmütig auf dieses Paar herab, dem noch so unendliche Enttäuschungen bevorstehen. Ich rieth auch meinem Freunde ruhig, seinen Stolz zu mäßigen; denn Dauer könne einem so heftigen Sturme nicht zu eigen sein: wie sich der Himmel der Liebe ihnen dann zeige, das hinge nun erst von der Entfaltung des Kernes ihrer Neigung ab. Er erklärte dagegen, unter allen Möglichkeiten sich bereit zu halten, Cosima's Beispiel zu folgen; darin durfte ich ihn nur bestätigen; denn in der Liebe zeigt ihr Frauen uns den Weg, und der Mann kann zu seiner Befreiung von der Gemeinheit des Daseins nichts besseres tun, als Euch nachzuahmen, Euch zu folgen, wenn Ihr liebt. Glücklich der, dem ein Engel den Weg zeigt. Trauer ihm, den der Dämon nach sich zieht! — Ich Glücklicher! — mir winkt der Engel! —«

Seite 40 endet der Absatz:
»Gewiß aber weißt Du schnell was ich meine, wenn ich Dich an unsere Liebe erinnere und dagegen das stelle, was ich Dir gestern von Cosima und Karl erzählte.«

Seite 48 ist hinter »wie mir's zu Mut war« folgendes ausgelassen:
»Nun will ich Dir noch als Nachtrag — denn ich durfte ja doch nur an die Freundin schreiben —! — noch etwas erzählen. Von Cosima und Karl. — Es kam mit denen, wie mein Gefühl es voraussagte. Mein Freund glaubte auf etwas unerhört Kühnes rechnen zu dürfen: — ich hatte keine große Sorge gerade darum. Ein so ungestümer, plötzlicher Ausbruch bei einem so jungen Gemüthe kann aus keiner tiefen, selbstbewußten Kraft entspringen. Sie hat ihm nach Ablauf der drei Wochen geschrieben, ihre Heftigkeit bereut, Beschämung bekannt, für die zarte Schonung gedankt: bittet zu vergessen. — Er fühlte sich bitter beleidigt, und will nicht antworten. Wie tief es geht, bin ich mir nicht ganz klar: aus der Wahrnehmung des offen Liegenden entnehme ich aber, daß es nicht so lebenstief ging. — Alles hat mich peinlich gestimmt: ich fand kein rechtes Pathos. Doch überraschte mich Cosima am Bedeutendsten: sie hatte damals etwas tief schwärmerisch melancholisches. Jedenfalls halte ich sie auch für die höhere Natur. Den eigentlichen Vorgang in ihrem Innern kann ich begreifen. Hält sie aus (denn Hans, der gute talentvolle, aber nicht eben bedeutende, bestimmende und erfüllende Mensch, kann ihr nicht genügen), so bin ich tief auf ihre weitere Entwicklung gespannt. Sie verdient Deine Beachtung. Ich habe aber dadurch wieder einen rechten Abscheu« u. s. w.

Seite 56:
»Vor einiger Zeit kündigte mir die Gräfin d'Agoult eine ...«

Seite 74:
»Nun ist der letzte Stachel aus meiner Seele. Du hast ihn doch wohl an der unrichtigen Stelle gesucht: es war nicht meine Frau — es war Dein Mann, der mich aus Deiner Nähe verscheuchte. Vergib, daß ich die Wunde noch einmal berühre. Mir ist sie seit dieser Nacht geschlossen. Ich kann nun Alles.«

Seite 76:
... »wäre es nicht wonniger, in ihren Armen zu sterben? Sieh, als ich mich da zurückwandte, war plötzlich Dein Mann ein Andrer für mich geworden. Ich konnte ihm die Hand reichen und ihn demütig bitten, mir Deine Nähe zu gönnen. So weicht der Trotz. Schon der Tod Deines Kindes hatte mir ihn sehr nahe gebracht. Gott wie wäre es möglich, daß auch ihm ich einigen Trost geben könnte? Ja, ich will ihm die Mutter seiner Kinder erhalten! Sie soll leben — und als Lohn verlange ich nun nichts mehr, als in ihren Armen sterben zu können. Sei mir nicht böse, mein Kind.«

Seite 78, Zeile 5 v. u.:
»Das sah ich an Karl, als er auf kurze Zeit von mir Abschied nahm. Gestern schrieb ich auch an Cosima. Ich bin nicht immer ganz wohl.«

Seite 166, Zeile 11 v. u.:
»Wille, der Schwätzer und Renommist, wird mir unter meinen Bekannten viel Unruhe machen.«

Seite 179:
»Eine Tochter der Madame d'Agoult, Gräfin Charnacé.«

Seite 189:
»Hierin sah ich namentlich die neuere französische Schule, mit Victor Hugo an der Spitze, befangen, und ich will es nicht leugnen, Vieles in Liszts Musik ist mir noch antipathisch, weil ich dieselbe Manier hierin noch oft wiederfinde. Ich erkenne nun ...«

Seite 266/67. Im Original lautet der Brief folgendermaßen:

»Sie frugen mich nach meinem Frauenumgang? Ich habe manche Bekanntschaft gemacht, bin aber mit keiner auch nur in Gewohnheit getreten.

Madame Ollivier ist sehr begabt und sogar von blendendem Naturell, wie wohl sanfter als ihre Schwester. Ich denke daran, wie es kommt, daß wir uns so sehr selten sehen, und finde namentlich, daß ein gewisser Mangel an Wahrhaftigkeit bei ihr mich einigermaßen von ihr abgestoßen hat, und ich so nicht Anziehung genug fühle, um Ollivier selbst ganz mit in den Kauf zu nehmen, der bei aller Liebenswürdigkeit eine unglaubliche Eigenschaft hat, nämlich die eines aufgeregten und aufregenden Advokaten. Ähnlich verhält es sich mit allen meinen Bekanntschaften: die Chancen des Gewinnes bei einem mehr gepflegten Umgange sind so ungleich, daß ich gern nach allen Seiten hin resigniere, und — je nach Laune — ganz mit dem vorlieb nehme, was mir der Zufall ins Haus bringt. Da ist u. a. eine alte, demokratische alte Jungfer, ein Fräulein von Meysenbug, die gegenwärtig als Gouvernante russischer Kinder sich hier aufhält. Sie ist unglaublich garstig, hatte aber, als sie mir zugeführt wurde, das für sich, daß ich vor Zeiten in London sie auf Weltbeglückungsergießungen in einem Anfall böser Laune einmal sehr schlecht behandelt habe. Diese Erinnerung rührte mich nun, und sie befindet sich unter den Wirkungen meiner Reue jetzt wohler in meiner Nähe. Meine eigenen Schriften hatten die Unglückliche so überspannt gemacht, jetzt ist sie gedämpft und genießt Tannhäuser-Proben.

Aus der sogenannten höheren Welt hat diesmal eine Dame, die ich bereits früher oberflächlich kannte, mir größere Aufmerksamkeit abgewonnen, als eben zuvor: dies ist Gräfin Kalergis, Nichte des russischen Staatskanzlers Nesselrode, von der ich Ihnen wohl früher schon einmal erzählte. Als bekannte diplomatische Intrigantin erweckte sie mir früher offenen Abscheu.

Vorigen Sommer war sie einige Zeit in Paris, suchte mich auf und brachte es dahin, daß ich Klindworth aus London kommen ließ, um mit ihr zu musizieren. Ich sang mit der Garcia-Viardot den II. Akt aus »Tristan«: ganz unter uns, nur Berlioz war mit dabei. Auch aus den Nibelungen wurde musiziert. Es war dies überhaupt das erste Mal, seit ich von Ihnen fort bin. — Was mich näher auf diese Frau aufmerksam machte, war die Wahrnehmung eines sonderbaren Überdrusses, einer Weltverachtung und eines Ekels, der mir gleichgültig hätte erscheinen können, wenn ich nicht zugleich ihre ganz offenbare tiefe Sehnsucht zur Musik und Poesie wahrgenommen hätte, die unter diesen Umständen mir von Bedeutung erschien. Wie auch ihr Talent hierfür bedeutend war, blieb endlich die Frau nicht ohne Interesse für mich. Auch war sie die erste mir begegnende Person, die mich — sehr spontan — durch eine wirklich großartige Auffassung meiner Lage überraschte. Aber auch sie — sah ich im ganzen doch gern wieder fortgehen: ich brauche das alles eben nicht!

Über Fürstin Metternich äußerte ich mich schon einmal. Sie ist jedenfalls ein wunderliches Geschöpf; man sagt mir, sie soll hinreißend tanzen und mit einem ganz originellen Akzent singen. Letzthin frug sie mich, ob ich nicht Fugen geschrieben hätte? Sie spiele so gern welche! Ich sah sie groß an und erinnerte mich ihres ewig verstimmten schlechten Wiener Flügels, sowie ihrer unglaublich naiven Fragen überhaupt. Aber — doch sagte ich mir: möglich ist hier alles! Noch aber hatte ich keine Gelegenheit, mich von ihren Talenten zu überzeugen; Einladungen mußte ich bisher noch ablehnen, sondern ließ mich immer nur blicken, sobald ich die Dame um irgend einen zu erteilenden Befehl anzugehen hatte, wofür ich mich immer am liebsten an sie wandte, weil ich ihr dadurch stets große Freude zu machen schien. Ihr Mann, der junge Fürst, ist ruhig und wirklich gutartig, jedoch ohne alle rechte Wärme. Er komponiert auch und hat mich um die Erlaubnis gebeten, mir etwas dedizieren zu dürfen. —

Frau v. Pourtalès, Preußische Gesandtin, scheint nicht ohne Tiefe zu sein und jedenfalls einen edlen Geschmack zu haben.

Eine ganz kernige Natur habe ich in der Frau des sächsischen Gesandten, Frau von Seebach, entdeckt. Sie ist sehr häßlich und grob im Äußeren. Ich war von einem gewissen zarten Feuer überrascht, das hier unter der Lava glimmt. Sie begriff nicht, wie jemand die ungeheure Glut

meiner Konzeptionen übersehen könne und hielt es für bedenklich, ihre junge Tochter mit in den Tannhäuser zu nehmen. Solch kuriose Bekanntschaften macht man nun! Aber es sind eben — Bekanntschaften, an die man von Zeit zu Zeit immer einmal wieder erinnert werden muß, daß man sie gemacht hat!
Die Männer der genannten Damen sind ausgezeichnet durch Gutmütigkeit, aber sehr geringe Begabtheit. Ich glaube, daß sie im ganzen doch eben ein viel roheres Leben führen als die Frauen. Im Gegenteil macht man auch hier die gewohnte Erfahrung, daß geistvolle Männer meistens sehr unbedeutende Frauen haben. Diese sind mir dann die liebsten, nämlich die Männer. Ihre Frauen genieren mich und der Umgang geht ohne Hindernisse vor sich, worauf am Ende zwar auch nicht viel ankommt.
Ach! Kind — lassen wir das alles! Und glauben Sie mir, man schleppt sich eben nur so durch, mühsam, mühsam — und gibt sich kaum gern davon Rechenschaft, wie mans tut. Alles Wünschen ist eitel: Tun und sich plagen ist das einzige, worüber man sein Elend vergißt.«

Seite 273:
»Hier treffe ich noch Liszt und werde ihn diesen Abend bei mir länger sehen. Er ist hier ganz wieder in den großen Train geraten, speist und spielt in den Tuilerien und sonst bei allerhand hohem Volk. Ich traf seine Haltung beim Wiedersehen dadurch wunderlich verändert: er war äußerst geschäftig und voll von allerwichtigsten Beziehungen, über die er sich diplomatisch andeutungsweise verhielt. Leider hat ihn dies närrische Wesen in Deutschland zu Grunde gerichtet; möglich daß es ihn aber in Paris zu einer sehr bedeutenden Rolle befähigt. Ich gönne diese Aussichten ihm ganz und gar. — Im Übrigen, mein Kind, . . .«

Seite 274:
»muß Liszt abermals sich zu äußerster Wonne vor meinen Augen darin herumsonnen. Er ist von Fürsten, Gräfinnen, Kaisern und Ministern rein untereinander zugeworfen worden. Und alles betrieb er mit unglaublichem Eifer. Mir wollte er zu verstehen geben, dies sei, um etwas zu erreichen. Niemand weiß besser wie er, was das ist, das dort zu erreichen ist. Richtiger beurteile ich ihn daher, wenn ich annehme, da das Rechte ihm selbst versagt bleibt, liebt er es, sich dann und wann im Schein zu berauschen. Er sieht in diesem Fetiertwerden selbst einen Genuß. Dies bekennt er denn selbst, wenn er zum Nachtisch dem Weine etwas Wirkung läßt. Dann ergießt er sich in Segenssprüchen für mich und gibt sich für einen total Verlorenen aus. Was mag daran sein? — Gott weiß! Ich konnte ihm nirgends hin folgen . . .«

Seite 330:
»In Löwenberg fand ich einen kindischen, obwohl sehr gutmütigen Menschen, den Fürsten . . .«

TANTIEMEN, TANTIEMEN!

VON

RICHARD H. STEIN-BERLIN

Unsere großen Meister haben bis ins letzte Drittel des 19. Jahrhunderts hinein nur geringe Einkünfte aus ihrer kompositorischen Tätigkeit gehabt. Denn die Verleger zahlten in der Regel sehr wenig, manchmal auch gar nichts; und die *Aufführung* von gedruckten Werken der Tonkunst (mit Ausnahme der musikalisch-dramatischen Literatur) stand jedem Konzertgeber *frei*. Erst das Gesetz vom Jahre 1870 gewährte dem Komponisten einen beschränkten Aufführungsschutz, sofern er sich durch ausdrücklichen Ver-

merk das Aufführungsrecht vorbehalten hatte. Durch die neuen Gesetze vom Jahre 1901 wurde dann der Vermerk überflüssig; jede öffentliche Aufführung bedurfte nunmehr der Genehmigung des Autors. Aber viele Komponisten dachten nach wie vor gar nicht daran, Aufführungshonorare zu fordern und verdarben dadurch den andern das Geschäft. Auch erwies es sich für den einzelnen als praktisch unmöglich, mit allen Konzertgebern dauernd Verhandlungen zu führen und den gesamten Konzertbetrieb zu überwachen. Teils dieserhalb, teils außerdem, gründete Richard Strauß 1903 mit Friedrich Rösch und einigen anderen Freunden die »Genossenschaft Deutscher Tonsetzer« (G.D.T.).

*

Die G.D.T. war und ist eine *Autorengesellschaft*, die hauptsächlich die Interessen der seriösen Komponisten wahrnimmt. Ihre Statuten mußten von Anfang an Bedenken erregen, da außer den Gründern nur solchen Mitgliedern Sitz und Stimme in der Hauptversammlung zugebilligt wurde, die sich fünf Jahre lang mit »außerordentlicher« Mitgliedschaft begnügt hatten und von der Hauptversammlung, also zunächst von den Gründern, zu »ordentlichen« Mitgliedern »ernannt« waren. Es konnte daher vorkommen (und ist vorgekommen), daß Mitglieder selbst nach zehn- oder fünfzehnjähriger Mitgliedschaft den Generalversammlungen nicht einmal beiwohnen durften. Und während jeder reguläre Verlagsvertrag die Klausel enthält, daß der Komponist das Recht habe, Einsicht in die Geschäftsbücher seines Verlegers zu nehmen, mußten die Mitglieder der G.D.T. ohne jede Nachprüfung mit dem zufrieden sein, was ihnen jährlich ausgezahlt wurde. Bei dieser Sachlage war es vorauszusehen, daß sich bald Reibungen ergeben würden. Die »Kleinen« fühlten sich durch die »Großen« benachteiligt, die Komponisten von Unterhaltungsmusik waren mit ihrem Anteil an den Gesamteinkünften nicht zufrieden usw. Es kam schließlich zu einem Riesenkrach und zur Gründung einer Konkurrenzgesellschaft, der »Genossenschaft zur Verwertung musikalischer Aufführungsrechte« (Gema). Diese ist im Gegensatz zur G.D.T. mehr eine *Verlegergesellschaft* und vertritt vorwiegend die Rechte der Verfertiger von Gebrauchsmusik (die ja nicht selten zugleich Verleger sind; warum, werden wir noch sehen). Die G.D.T. wehrte sich begreiflicherweise gegen den Exodus ihrer »populären« Mitglieder, zumal deren Produkte sehr viel Geld einbrachten, und sie glaubten sich formal im Recht, da sich ihr alle Mitglieder mit Haut und Haaren hatten verschreiben müssen, um überhaupt an dem organisierten und kanalisierten Tantiemensegen teilnehmen zu können. So entstand ein für die treu gebliebenen Mitglieder sehr kostspieliger Prozeß, der mit der Niederlage der G.D.T. in allen drei Instanzen endete.

*

In den zwölf Jahren der Nachkriegszeit sank dann der geschäftliche Wert der seriösen Musik immer mehr, während die praktische Bedeutung der Gebrauchs-

musik schon infolge der Tanzwut und des Jazzrummels zu den Höhen des Gaurisankar emporwuchs. Heiß umworben von den beiden genannten Genossenschaften war besonders Wien, das Zentrum der Operetten- wie der Tanzschlager-Musik, und mit ihm die österreichische »Gesellschaft der Autoren, Komponisten und Musikverleger« (A.K.M.). Die drei Gesellschaften haben nun vor einiger Zeit einen gemeinsamen Inkassoverband und Akquisitionsbetrieb gegründet, der aus der Not der Zeit hervorgegangen ist. Und . . . eine schwere Schädigung der seriösen Komponisten bedeutet. Denn von den Gesamteinkünften erhält die G.D.T. 14%, die Gema 48,58%, die A.K.M. 37,42%.

*

Die Quoten der Mitglieder errechnet die G.D.T. nach dem sog. *Programmsystem*, die Gema nach einem *Punktsystem*, die A.K.M. nach einem *gemischten System*. Eine lückenlose Programmstatistik wird natürlich niemals möglich sein; außerdem macht die Bewertung der Programme die größten Schwierigkeiten. Trotzdem ist das Punktsystem (wenigstens in seiner heutigen Form) noch anfechtbarer. Hierauf muß etwas näher eingegangen werden.

*

Schlager-*Komponisten* sind sehr oft überhaupt keine Musiker. Viele können die von ihnen »erfundenen« (gepfiffenen oder gesungenen) Melodien nicht einmal aufzeichnen, noch viel weniger harmonisieren, oder sie gar in das übliche Formschema einpassen. Von der Instrumentierung ganz zu schweigen. Das alles macht der »*Bearbeiter*«. Nicht minder wichtig ist selbstverständlich der *Textverfasser*. Er muß vor allem eine wirksame, wenn auch vollkommen blödsinnige Schlagzeile erfinden, die sehr oft den Erfolg macht; der übrige Text hat geringere Bedeutung. (Bestes Rezept: So vulgär wie möglich, ein bißchen gewollt idiotisch, doch auch ein wenig romantisch und sentimental, dazwischen ein paar gereimte Zweideutigkeiten, aber keine Zoterei.) Der vierte bei einem Schlager Mitbeteiligte ist der Herr *Verleger*, der das »Kunstwerk« nicht nur verlegt, sondern oft auch am Text oder an der Musik (angeblich) mitarbeitet. Warum, warum, warum?

*

Weil alle vier Beteiligten nach Punkten gewertet werden, jeder in seiner »Kategorie«. Je mehr Beteiligte, desto mehr Punkte. Dem Komponisten Meisel z. B. werden in einem Jahresabschluß 400 Punkte zuerkannt, seinem Verlag 600 Punkte, macht zusammen 1000 Punkte. Die seriösen Verleger Peters, Schott und Breitkopf & Härtel erzielen demgegenüber nur 525—575 Punkte. Edvard Grieg wird gleich sechs Schlagerbearbeitern mit 325 Punkten bewertet. Willy Rosen erhält 675 Punkte, Hindemith 325 Punkte. (Ich entnehme diese Zahlen einer bekannten Wochenschrift.)

*

Noch etwas muß erwähnt werden: Nehmen wir an, ein Schlagerkomponist habe für zwei Schlager 640 Punkte zugebilligt bekommen und im Jahres-

abschluß sei jeder Punkt mit 50 Mark bewertet worden, so stünden ihm 32 000 Mark zu. Setzt er sich dann zur Ruhe, so könnte er trotzdem nach den Statuten der Gema in den nächsten Jahren jeweilig 70% der Einkünfte des Vorjahres erhalten, im zweiten Jahre also 22 400 Mark, im dritten Jahre 15 680 Mark. Dann allerdings wäre es wohl zweckmäßig, daß er mal wieder etwas schriebe. Denn wer kann mit weniger als 1000 Mark pro Monat auskommen? Der Name des Glücklichen, der für zwei Schlager im ersten Jahr eine Tantieme von 32 000 Mark erhielt, ist bei Pressediskussionen über die »Autorenrechte« wiederholt genannt worden. Hier sei er verschwiegen. Die Leser der »Musik« werden ihn wohl ohnedies nicht kennen. Und sein Fall ist ja nur einer von vielen. Überdies kann man lediglich das höchst seltsame Punktsystem zensurieren, nicht aber den, der dabei gut fährt.

*

Der Gesetzgeber hat gewiß nicht voraussehen können, daß seine unterschiedslose Behandlung von Musik jeglicher Art nach etwa 25 Jahren zu einer *schweren Schädigung der deutschen Musikkultur* führen könnte und würde. Um so notwendiger ist es, daß jetzt endlich der Schutz der *seriösen* Musik von dem Schutz der *industriellen* Musik distanziert werde. Die Schlagerpest (nebenbei bemerkt: 80% aller sogenannten »Schlager« sind gar keine) wird sich niemals dadurch eindämmen lassen, daß man vom ästhetischen und kulturellen Standpunkt aus gegen sie eifert; sondern *nur* dadurch, daß die zur Zeit abnormen Verdienstmöglichkeiten der Schlagerindustrie verringert werden.

*

Das Ungesunde, ja Amoralische der heutigen Tantiemengier zeigt sich übrigens auch dann, wenn Werke eines viel aufgeführten Komponisten, wie z. B. Johann Strauß (Sohn), frei werden. Unmerklich verschwinden kurz vorher die Originalausgaben, und es erscheinen »Bearbeitungen«, die sich nur wenig von den Originalen unterscheiden. Weshalb? Weil nunmehr die »Bearbeiter« und ihre Verleger Anspruch auf Tantiemen haben. Die Noten kosten das selbe Geld; aber jede Aufführung auf Grund dieses Notenmaterials bedarf der Genehmigung und ist somit abgabepflichtig.
Wenn beispielshalber ein alberner Schlager wie »Amalie mit dem Gummikavalier« oder »Auf einem Kaktus wächst doch keine Pflaume« zweihundertmal höhere Tantiemen einbringt als etwa Regers Böcklin-Suite; wenn die Einkünfte mittelmäßiger Schlagerkomponisten weit höher sind als Ministergehälter; und wenn die Tantiemen der besten zeitgenössischen Tondichter mit wenigen Ausnahmen nur als Taschengeld bewertet werden können, dann ist das Gesetz, das solchen Unfug ermöglicht, nicht mehr erträglich, sondern dringend, dringendst *reformbedürftig*. Die Autoren- und Verleger-Gesellschaften könnten von sich aus niemals eine vernünftige Regelung herbeiführen, weil die Interessen ihrer Mitglieder zu sehr divergieren und die

wirtschaftlich Stärkeren immer wieder die wirtschaftlich Schwächeren benachteiligen würden. Gewiß unterliegt die Musik wie jede andere Ware dem Gesetz von Angebot und Nachfrage. Aber Musik ist nun mal nicht bloß Ware; sie ist, bisweilen, auch Kunst.

JOHANN MATTHESON

(Zu seinem 250. Geburtstag am 28. September)

VON

RICHARD PETZOLDT-BERLIN

In der Beurteilung späterer Zeiten schwankend dazustehen, ist das Schicksal vieler zu ihrer Zeit hochgeschätzter Männer, besonders wenn sie, wie *Johann Mattheson*, durch fast zu vielseitige Begabung ihre Arbeitskraft nach mehreren Richtungen hin zersplittern. Wohl war späteren Geschlechtern die Kenntnis seines theoretischen Lebenswerkes haften geblieben, wenn auch das 19. Jahrhundert, ohne Interesse für streng historische Forschung und Aufführungskenntnis (man denke an Mendelssohns subjektive Aufführung der »Matthäuspassion« oder Franz' Bearbeitungen) es nicht zu verwenden wußte und dem »bescheidenen musikalischen Diktator«, wie er sich auf einer seiner Schriften nennt, Ehrentitel wie »alter Disputax« (Moritz Hauptmann), »Geck« (Riehl), »halb Charlatan, halb Gelehrter« (Köstlin) verleiht. Alle übertrifft indessen Chrysander, um seinen Helden Händel, der diese Herabsetzung anderer doch wirklich nicht nötig hatte, in recht hellem Glanz erstrahlen zu lassen. Für Mattheson nimmt einzig Ludwig Meinardus Partei in seinem Aufsatz »Johann Mattheson und seine Verdienste um die deutsche Tonkunst« (Waldersees Vorträge I, 8), ohne indessen mit einer Silbe auf den *Komponisten* Mattheson einzugehen. Die an ihre Zeit gebundene Musik Matthesons war rasch völlig vergessen worden, und es ist bezeichnend, daß, nachdem noch 1885 Haberl Matthesons Kompositionen »als wertlose und komische Mache schon längst der verdienten Vergangenheit anheimgefallen« bezeichnet, erst das beginnende 20. Jahrhundert voll objektivem Interesse für das Historische auch wieder dem praktischen Schaffen des 18. Jahrhunderts mit Verständnis gegenüber tritt und 1911 dann endlich Schering in seiner »Geschichte des Oratoriums« nach einigen anerkennenden Urteilen Kretzschmars eine Lanze auch für den Tonsetzer Mattheson bricht.

Matthesons als schwankend und geckenhaft verschriener Charakter läßt sich in vielen Zügen verstehen, wenn man seine Umgebung und Kultur, also das Hamburg der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, zu begreifen sucht. Unter der Tünche von Nachäffungen französischen Wesens, von Kriecherei gegen

Höhere*), Gönnerhaftigkeit gegen Niedere, von persönlicher Reizbarkeit und Empfindlichkeit ist doch an manchen Stellen der wertvolle Mensch erkennbar, der z. B. der niedergebrannten Michaeliskirche seiner Vaterstadt 40 000 Mark, eine stattliche Summe in jener Zeit, für eine neue Orgel stiftet. In Streitschriften gegen seine Widersacher unbarmherzig grob, oft unverschämt beleidigend (Murschhausers »Lichtlein« fertigt er z. B. in drei »Schneutzungen« seiner »melopoetischen Lichtschere« ab), erscheint er andererseits als fesselnder, fein satirischer Plauderer. Gigantische Schaffenskraft befähigte diesen Mann zu ungewöhnlichen Leistungen. Schon frühzeitig beginnt der Knabe sich in der »musikalischen Wissenschaft« hervorzutun. »Im siebenten Jahre seines Alters machte man mit ihm den Anfang zu Musik« berichtet er später in seiner »Ehrenpforte«. Der Neunjährige ließ sich bereits »in verschiedenen Kirchen, anbey gar offt mit Orgelspielen (ungeachtet die Füße das Pedal noch nicht erreichen konnten)« hören, »auch sodann, in besonders angestellten Concerten, sich selber, bey seinem Singen, alles vorgelegte mit dem Generalbass accompagnirte; ingleichen schon damals (wenn er aus der Schule kam) einiges vornehmes und schönes Frauenzimmer unterrichtete...« Durch den Ratsherrn Schott an die Oper seiner Heimatstadt gebracht, findet Mattheson dort lange Jahre hindurch ein reiches Betätigungsfeld. Bis 1705 stellt er »fast immer die Hauptperson vor: nicht ohne allgemeinen und großen Beifall der Zuschauer«, mitunter glänzt er sogar in Frauenrollen, so daß »wegen des Geschlechtes manche Wette gewonnen, oder verlohren« wurde. Von 1699 an tritt er auch in eigenen Opern auf. Von seiner vierten berichtet er sehr drollig: »...die hieß Cleopatra, und er (Mattheson) ahmte darin der Person des Antonius so natürlich nach, daß die Zuschauer, bey der verstellten Selbstentleibung, ein lautes Geschrey erhuben...« War er in einer Szene nicht auf der Bühne beschäftigt, so ging er ins Orchester und dirigierte die Vorstellung vom Flügel aus. Bekannt ist sein aus einer derartigen Situation erwachsener Streit mit Händel, den die beiden Rivalen auf offenem Markt mit dem Degen austrugen und der durch den glücklichen Umstand, daß Matthesons Klinge an einem Rockknopf Händels zersprang, beendet wurde. Danach aber wurden sie bessere Freunde, als je zuvor. Sie unternahmen zusammen eine Reise nach Lübeck wegen Buxtehudes Amtsnachfolge. Indessen schreckte beide, genau wie Bach, die Bedingung ab, die mit der Übernahme dieser erstrebenswerten Stelle verbunden war: die ältliche Tochter des großen Organisten zu heiraten. Zeitlebens bewahrte Mattheson ehrlichste Bewunderung für Händel, den er überhaupt erst in zahlungsfähige Hamburger Kreise eingeführt hatte, wenn sich auch ihr persönliches Verhältnis späterhin abkühlte. Noch 1735 widmet er Händel sein großes Fugenwerk »Musikalische Fingersprache« und zieht häufig in seinen theoretischen Werken Händel als Beispiel heran. Auch Bach,

*) 1739 schreibt Mattheson in der Widmungsschrift an einen Fürsten: »Wenn Gott nicht wäre, wer sollte billiger Gott sein als Ew. Durchlaucht?«

den er 1716 in Hamburg kennengelernt hatte, machte auf ihn großen Eindruck. Ihn hält er für einzig würdig, Händel zu übertreffen, und schreibt 1717: »Ich habe von dem berühmten Organisten zu Weimar, Herrn Johann Sebastian Bach, Sachen gesehen, sowohl für die Kirche als für die Faust, die gewiß so beschaffen sind, daß man den Mann hoch aestimiren muß.« In mehreren Werken führt er Bachsche Fugenthemen, wenn auch mitunter in etwas korrumpierter Form, an, die er vermutlich bei Organistenprüfungen als Aufgaben gestellt hat. Andererseits profitierte aber auch Bach von Mattheson.

Nachdem er auch in Händels ersten Opern die Hauptrollen gesungen hatte, zog sich Mattheson 1705 von der Bühne zurück und suchte sichere Einkünfte. Er wird Sekretär beim englischen Gesandten in Hamburg und arbeitet sich mit verblüffender Schnelligkeit in die neue Materie ein. Amtsreisen und Bearbeitung der Tagesfragen in den politisch aufgeregten Zeiten vom spanischen Erbfolgekrieg bis zum Siebenjährigen Krieg lassen ihm aber immer noch die Muße, englische politische und volkswirtschaftliche Schriften in Menge zu übersetzen. Durch diese Arbeiten, die er in unheimlich kurzer Zeit zustande bringt, gelangt er bald zu bürgerlichem Wohlstand. Während seiner Ehe, die er nun eingeht, und von der er launig bemerkt: »Kinder hat sie nicht gebracht; aber tausend Vergnügen: welches offt bey Kindern fehlet«, verlegt er sich auch noch aufs Häuserbauen, überwacht persönlich den Fortschritt der Arbeiten und verdient als Vermieter weitere Summen. Aber auch die Musik wird nicht vernachlässigt: er unterrichtet wie früher. 1727 wird z. B. in seiner Wohnung ein »collegium melodium dreyen Zuhörern gehalten... Der Versammlungen, jede von zwo Stunden, waren 75... Das Honorarium bestund in 100 Thalern.« Oder: »Den 3. September (1727) nahm er einen jungen gelehrten Kaufmann zum Unterricht in der Theorie an; gab ihm wöchentlich zweimahl lectiones, die bis im August 1728 währten, und 250. Marck einbrachten.« Aber auch für Kompositionen findet Mattheson immer noch Zeit: Cembalosuiten, Sonaten für zwei und drei Flöten wechseln mit Oratorien, deren er im Lauf seines obendrein noch übernommenen Amts als Kantor am Hamburger Dom 29 komponiert und selbst leitet, bis ihn 1728 zunehmende Taubheit zwingt, das Amt als cantor cathedralis seinem Nachfolger *Reinhard Keiser* zu übergeben. Zwischendurch dichtet und komponiert er noch hin und wieder »zu seiner besonderen Übung und Lust« eine Oper.

Man könnte nun denken, daß ein Menschenleben durch die Tätigkeit als Gesandtschaftssekretär, Übersetzer, Komponist, Dichter, Lehrer, Virtuose, Konzertgeber und Domkantor genügend ausgefüllt sei; indessen hatte er schon seit 1713 mit der Veröffentlichung musiktheoretischer Schriften begonnen und brachte Jahr für Jahr dickleibige Folianten ans Licht (88 gedruckte, eine Unmenge von Manuskripten im Nachlaß). Gerade in dieser Beziehung beruht für uns heute Matthesons Hauptbedeutung. Auf allen Gebieten der »musikalischen Wissenschaft« tummelt er sich mit gleichem Eifer. Gegen

den alten Plunder der Solmisation und der Kirchentöne zieht er im »Neueröffneten Orchester« zu Felde*), erläutert die Tonartencharakteristik alter und neuer Zeit, verbreitet sich über das Continuospiel in einer »Organistenprobe«, die er später zur »Großen Generalbaßschule« erweitert, begründet 1722 die moderne musikalische Journalistik mit der Monatsschrift »Critica musica«, die mit ihren Nachrichten über »merkwürdige Personen und Sachen« noch heute als Quelle nützlich ist, gibt 1737 im »Kern melodischer Wissenschaft« eine Lehre der Melodie, zwei Jahre später im »Vollkommenen Capellmeister« ein Kompendium der Praxis seiner Zeit und leistet 1740 mit seiner »Ehrenpforte« der Musikgeschichte aller Zeiten unendliche Dienste.

Von seinen Kompositionen gebührt den Oratorien der Vorzug. Schering umreißt in seiner »Geschichte des Oratoriums« in fesselnder Weise Matthesons Stellung in der Oratorienkomposition, nachdem schon Winterfeldt in der »Geschichte der evangelischen Kirchenmusik« verschiedene Proben gegeben hatte. Was den Werken heute schadet, kommt nicht allein auf Rechnung des Komponisten, sondern liegt in der Geschmacksrichtung des damaligen Hamburg begründet. Das Sensationsbedürfnis der Zeit schlägt sich ebenso wie auf der Opernbühne auch in der Kirchenmusik nieder. In ihrer Dramatik weisen derartige Stücke auf alte Volksschauspiele zurück, und in diesen volkstümlichen Szenen berührt sich Mattheson einerseits mit Händel, während er andererseits in mancher seiner Choralbearbeitungen (z. B. »Vom Himmel hoch« in der »Heilsamen Geburt« [1715]) frappierend Bachsche Choraltechnik (»Vom Himmel hoch« im »Weihnachtsoratorium«) vorbereitet. Von Matthesons Oper kann man natürlich kein individualistisches Musikdrama erwarten, seinen »Boris Goudenow«**) darf man z. B. nicht etwa mit Mussorgskij zu vergleichen suchen. Und doch sind in ihnen mancherlei entzückende Einzelheiten, besonders in den liedartigen Gebilden, verborgen. Einzig von seiner Kammermusik sind hie und da ein paar Stücke wieder in Neuausgaben allgemein bekannt (u. a. in Niemanns »Alten Meistern« [Peters], in »Klaviermusik aus alter Zeit« [Litolff] und »Alte Meister« [Breitkopf & Härtel]), die einen phantasievollen Kopf verraten. Seine »Pièces de clavecin« von 1714 fordern z. B. geradezu zum Vergleich mit Händels Suiten heraus. Flüssige Melodik und abwechslungsvolle Rhythmik zeichnet auch diese Werke ebenso wie die oratorischen aus, deren sorgsam gearbeitete accompagnati und deren dramatisch packende Chöre noch 1859 seinen großen Landsmann Brahms zu Abschriften verlockten.

---

*) In poetischer Form klagt er über die Solmisation oder »Solmiseration«, wie er sie nennt:

> Verwünschtes ut re mi! Verdammtes fa sol la!
> Da dich von ferne nur das Titelblatt ließ blicken,
> So war ich schon voll Furcht, der Cantor wäre da
> Voll Unbarmherzigkeit, und gerbte mir den Rücken . . .

**) Vgl. die Handschriftprobe dieses Werkes wie des Titelblatts der »Heilsamen Geburt«.

FÜR DIE BAROCK-ORGEL

VON
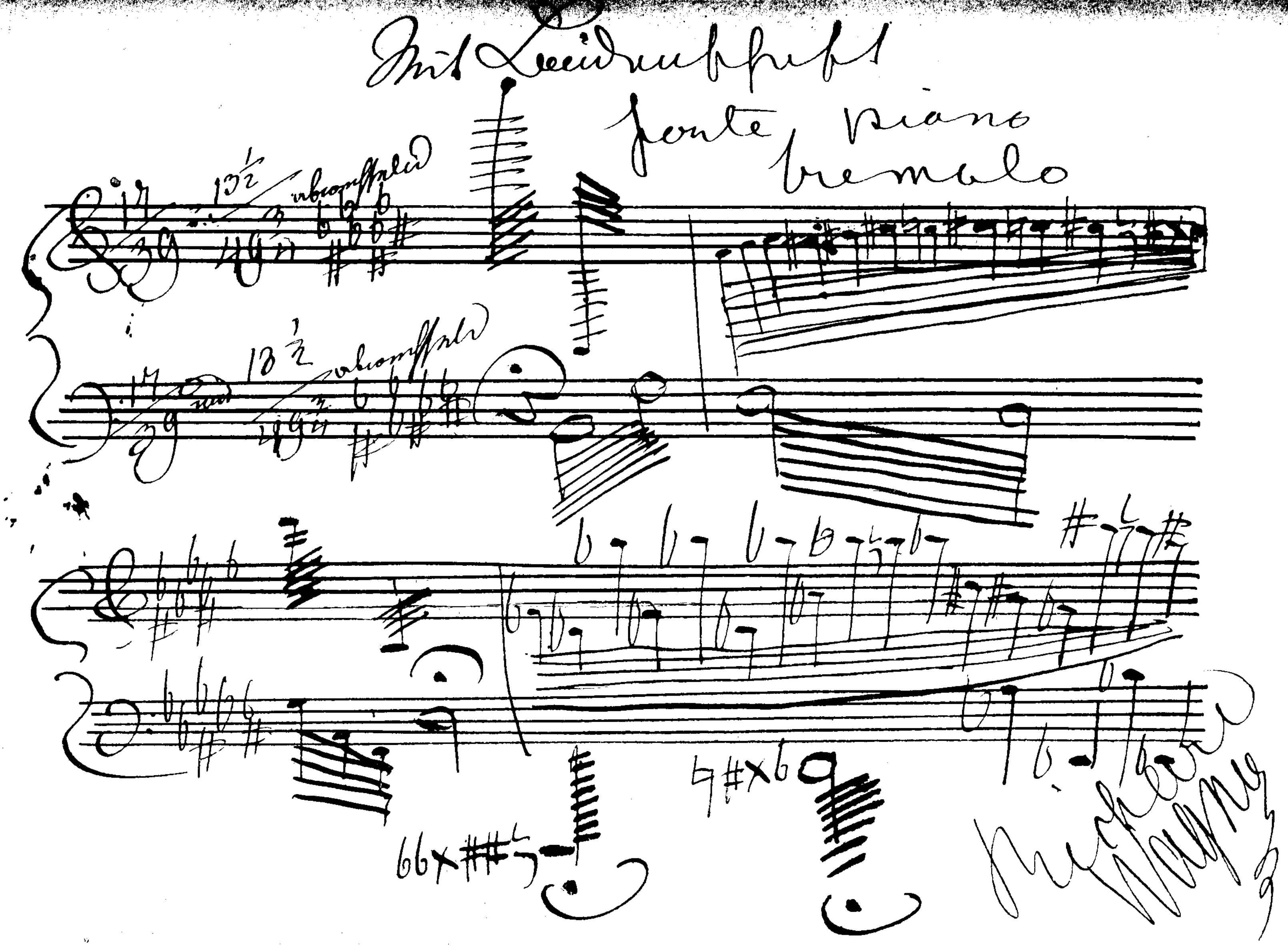
RUDOLF VON RÜLING-MAINZ

In der Zeit der Romantik, des Niedergangs der Orgelkunst, war die Orgel aus dem Kultischen ins Profane gezerrt worden; sie fand nunmehr ihreWirkungsstätte auch im Konzertsaal. Gerade dies war es, was ihrem Wesen Fremdes aufzwang, den starren Ton vergewaltigte, menschlichem Fühlen untertan zu sein, das Gemüt der Hörer zu »bestricken« und mit säuselnden und donnernden Akkorden deren demütige »Seelen zu massieren«. Solche Auffassung der Bestimmung der Orgelkunst trug Früchte bei denen, welche in ihrer Oberflächlichkeit das Ureigene der Orgel verkannten, und das waren gewiß nicht wenige, denn dadurch ermutigt, hat sich bis heute der Orgelbau so ins trivial Kitschige verstiegen, daß auf die Spielhilfen, »die Möglichkeiten, das Werk ganz auszunützen« der Hauptwert gelegt wird, die ästhetische Bildung des Klangkörpers aber Nebensache bleibt (Pfeifen aus Zink, ja sogar aus Pappe!). Dieser sinnlos verbohrten Richtung im Orgelbau widersteht aber der Geist der neuen Zeit mit seiner natürlichen Einfachheit und Sachlichkeit. Der Prophet der neuen Idee war *Albert Schweitzer*, welcher schon 1906 (»Deutsche und Französische Orgelkunst und Orgelbaukunst«) seine Stimme für die alte Barockorgel erhob und diesen Typ als das Klangideal der Orgel aller Zeiten hinstellte. Was damals als unfruchtbarer Orgelhistorizismus angesehen wurde und heftigen Widerspruch in Fachkreisen erregte, ist heute gefordert durch die innere Einstellung der jungen Organistengeneration, gestützt durch Kompositionen zeitgemäßer Meister.

Der Hamburger Architekt *Hans Henny Jahnn* war der erste in der Nachkriegszeit, welcher gegen die moderne Orgel aufrief und als das für die reinste Symbolik und objektive Darstellungsart Bachs und seiner Vorgänger geeignete Instrument die barocke Kultorgel bezeichnete: »Der Pfeifenton ist starr, unsentimental, abstrakt, er gibt eine musikalische Linie ohne Zutat, ohne Kürzung wieder, er ist also unbestechlich. Das ist seine unbedingte und nicht anzweifelbare Stärke, die nur von Stümpern der musikalischen Kunst bemängelt wird.« Bachs, Buxtehudes, Lübecks, Palestrinas Werke »dulden die Sensationsaffekte nicht, mit jeder Note schreien sie um Hilfe, wenn sie auf das Marterinstrument einer so gebrauchten Orgel gezerrt werden. Also, daß man mich nicht mißnehme, ich bin der Ansicht, daß der moderne Orgelbau ein treffliches Ausdrucksmittel für die Unrast, für die Oberflächlichkeit, für die Alltäglichkeit, für das Virtuosentum unserer Zeit geschaffen hat, daß er sich aber ebensosehr gegen den Geist, gegen die Ewigkeitswerte, gegen die Einfalt in den Werken jener unvergleichlich großen Meister vergangen hat. Die ‚gefühlvolle' Orgel ist nun einmal ein Unding und ein Moloch, der die Musik verschlingt und alle Geister, die sich mühen sie zu erfinden und zu ver-

vollkommnen. Das soll man begreifen und die Ausdrucksmöglichkeiten der Orgel auf positiveren Wegen zu lösen versuchen.«
Mit glühender Begeisterung kämpfte Jahnn gegen eine Nation von Organisten und Orgelbauern, die auf keinen Fall ihre geerbten romantischen Anschauungen und die Erfahrungen von 150 Jahren Orgelbau, welche eigentlich zur wesensfremden Überkultur des Instrumentes führten, preisgeben wollten. Seine Idee fand aber Widerhall bei vielen nicht so radikalen Jungen, welche den Grundsatz vertreten, daß der »Interpretation einer Orgelkomposition durch Anwendung des der Komposition zeitlichen Klangstiles Genüge zu tun« sei. Wie oft mußte und muß man heute noch einen romantisch erlebten Bach über sich ergehen lassen, wie oft wird so — besonders in der Provinz — durch den stillosen Vortrag eines dem Trägheitsprinzip unterworfenen Geistes falschem Empfinden Bachscher Musik Vorschub geleistet.
Die neue Orgelbewegung, für welche Schweitzer und Jahnn die Sprecher gewesen waren, fußte mit ihrem Programm eigentlich nur auf theoretischer Basis — die Zahl der Barockorgeln*) in Deutschland ist so gering und meistens sind diese Werke von Orgelbauern späterer Zeit zu Ungunsten umgearbeitet und »ausgebaut« worden — bis 1921 auf Anregung *W. Gurlitts* der erste Versuch einer klanglichen, nicht bautechnischen Wiedergabe der alten Orgel in der *Prätoriusorgel* der Universität Freiburg i. Br. (gebaut und gestiftet von D. Walker) gemacht wurde. Die Disposition entnahm man dem zweiten Band des *Syntagma Musicum:* »*Organographia*« von Michael Prätorius (1571 bis 1621). In diesem für die Orgelbauwissenschaft so hochbedeutenden Werk gibt Prätorius nicht nur eine große Anzahl von ausgeführten oder nur entworfenen Orgeldispositionen, sondern macht auch genaue Angaben über Bauart, Material, Toncharakter der damaligen Pfeifen. Als Vorbilder der einzelnen Stimmen der Prätoriusorgel dienten die alten Blasinstrumente des frühen 16. Jahrhunderts. Das klanglich streng gebaute Werk wurde mit den modernen Spielhilfen, Walze, Schweller, Freien Kombinationen usw. versehen und stellt den neuen Typ der Kompromißorgel dar. Obwohl man bestrebt war, die Charakteristik eines jeden einzelnen Registers recht vollkommen zu gestalten — weniger der Tonfarbe wegen, als vielmehr um eine beim polyphonen Spiel nötige Stimmentrennung zu ermöglichen —, erreichte man doch nicht ganz die erstrebte Klangmixtur; ebenso darf das Anbringen mancher modernen Spielhilfe an einem nach barocken Klangtendenzen gebauten Instrument nicht gerade als Fortschritt der Orgelkultur bezeichnet werden.
Ein Jahr nach dem Aufstellen der Prätoriusorgel entdeckte Jahnn ein Werk des berühmten Orgelbauers *Arp Schnitger* in der Jakobi-Kirche in Hamburg. Die Orgel, in den Jahren 1688—1692 gebaut (einige Registersätze lassen sich bis 1512 zurückdatieren), ist eine von den wenigen fast vollständig erhaltenen

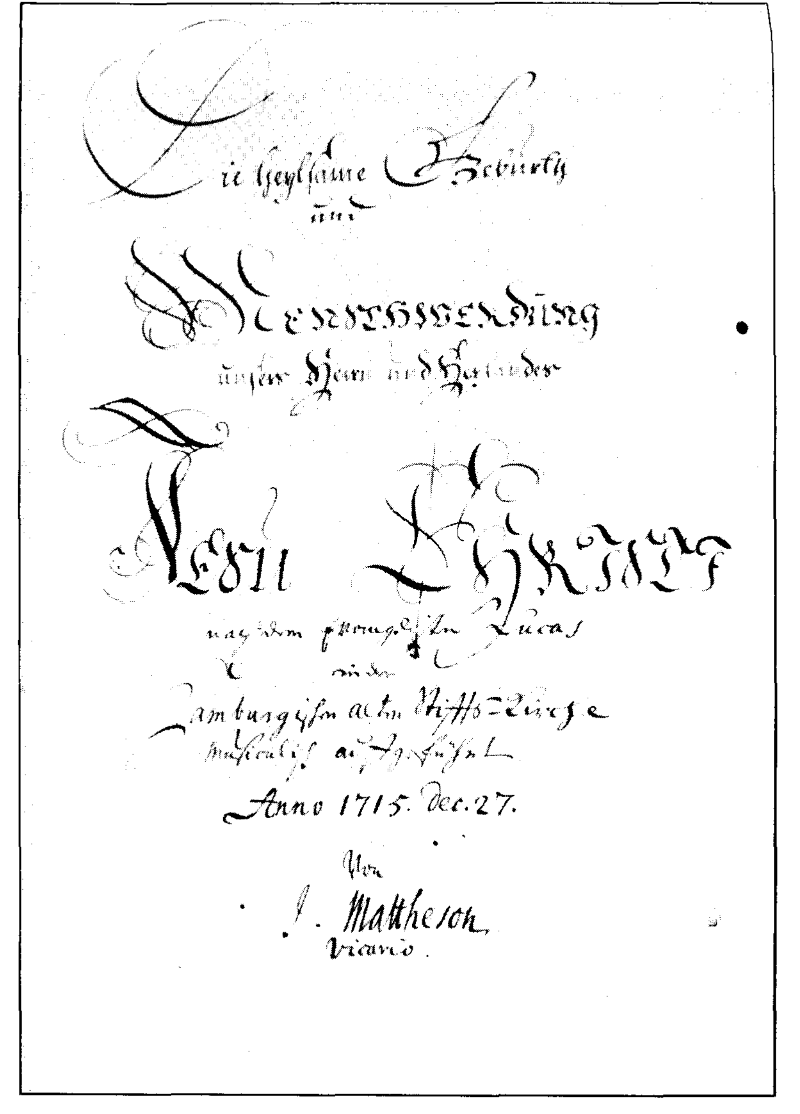
*) Der Bilderteil zeigt sechs altberühmte Orgeln.



WIDMUNGSBLATT RICHARD WAGNERS FÜR BARON TSCHIDERER

BORIS GOUDENOW
oder
Der
Durch Verschlagenheit
Erlangte Throhn

Ouverture



JOHANN MATTHESON

DIE ERSTE PARTITURSEITE DES »BORIS GOUDENOW« DAS TITELBLATT ZUR »HEILSAMEN GEBURT«

Mit Erlaubnis der Staats- und Universitäts-Bibliothek Hamburg den Manuskripten NDVI 114 und NDVI 119 entnommen

Zeugen einer Glanzperiode der Orgelbaukunst. Das Werk wurde auf Anregungen von Jahnn und Günther Ramin — ohne daß es irgendwelche Abänderungen im modernen Sinne erfuhr — wieder hergestellt. 4 Manuale und Pedal mit 59 Stimmen, Manualkoppel II—I, Mk. IV.—II., Tremulant für II. stehen dem Organisten zur Verfügung. Jedem, der diese Orgel — vielleicht sogar unter Günther Ramins oder Erwin Zillingers Händen hörte, sind die Ohren aufgegangen, dem hat sich die wunderbare Klangwelt der alten Barockmeister erst jetzt ganz erschlossen. Selbst *Karl Straube*, der Vertreter des modernen Instruments, wurde durch die Schnitger-Orgel zum Kämpfer für die Barockorgel bekehrt und gab 1929 unter Zugrundelegung der Disposition dieser Orgel der Jakobikirche seine berühmte Sammlung »Alte Meister des Orgelspiels« zum zweitenmal heraus. Es ist nur traurig, daß solchen reformierenden Bestrebungen durch die Hartnäckigkeit philisterhafter Organisten der Weg in die Provinz verschlossen bleibt. Denn: »Von 100 deutschen Organisten wissen 99 gar nicht, was eine wirkliche Orgel ist, weil sie niemals eine gehört haben« (Zillinger).

Die Interpretation der Barockmeister tritt heute immer mehr in den Vordergrund, so daß es zu einer Gefährdung der Orgelwerke Regers kommen kann. Es tauchen zwar Stimmen unter den Organisten auf, die einen Kompromiß zwischen Bach und Reger in der Klangmixtur der Orgel für möglich halten oder sogar verteidigen, doch kann man diesen immer wieder das dynamische Moment, das in Regers Orgelwerken die Hauptrolle spielt und zu dessen Darstellung die Walze (Crescendotritt) herangezogen werden muß, entgegenhalten. Es wäre ein Vergehen am Klangkörper der Barockorgel — denn nur eine solche käme für Bachspiel in Betracht — an ihr die Walze (wenn auch stufenförmig) zu verwenden. Das System des Crescendotrittes, das in sich selbst schon einen Widerspruch trägt, kann man direkt als unorgelmäßig ansprechen. Am besten zeigt sich der unüberbrückbare Unterschied zwischen der objektiven, abstrakten Musik Bachs und der subjektiven Tonsprache Regers, der einen Ausgleich in der Klangmixtur ohne Benachteiligung des einen nie zulassen wird: Bachs Musik, gelöst von jeder persönlichen Einstellung, einzig und allein im Dienst des Höheren — *Soli Deo Gloria* — findet in der Barockorgel, dem Instrument seiner Zeit, ihre höchste befriedigende Erfüllung. Reger aber genügt der Orgeltyp seiner Zeit nicht, er verlangt ein Instrument, dessen Stärke allein im Dynamischen liegt, das mit allem technischen Raffinement ausgestattet ist, die Orgel »von 100 Stimmen aufwärts«. In dieser Beziehung stehen die Forderungen der heutigen Zeit mit Regers Orgelmusik in Widerspruch, und es wird ihr wahrscheinlich ebenso ergehen, wie jeder subjektiven Musik, daß sie überholt werden wird.

Um der Geistesrichtung der modernen Zeit gerecht zu werden, müßte die Zukunftsorgel im Klangkörper der Barockorgel nachgebildet, die Spielhilfen aber mit einiger Einschränkung (ohne Walze, dafür mindestens 8 Freie

Kombinationen, ohne Oktavkoppeln!) vom modernen Instrument übernommen werden. Nur auf solchem Weg und der Rückversetzung des Instruments aus dem Ablenkungsraum des Konzertsaals in den Konzentrationsraum der Kirche wird der Orgel zu ihrer früheren Sonderstellung, einer Königin der Instrumente, wieder verholfen werden können.

HANS PFITZNER UND DIE MUSIKALISCHE BÜHNE

VON

OTTO OSTER-MÜNCHEN

I. HISTORISCHE PRÄLIMINARIEN

Hugo Riemann, der Altmeister musikhistorischer Forschung, kennzeichnet Hans Pfitzner noch als »einen der angesehensten Komponisten des Wagner-Nachwuchses«. Ein Schlagwort, wie es gläubiger kaum hingenommen werden kann. Und man hat es aufgenommen, durch Jahre, beinahe dankbar, weil so viel Anlehnung darin liegt, und jedenfalls wörtlich, allzu wörtlich sogar. Pfitzner wurde so, mit autoritativer Geste, nicht anders klassifiziert als ein bestenfalls genialer Epigone Richard Wagners. Die geistige Persönlichkeit Pfitzners, seine künstlerische Erscheinung als eigene schöpferische Wirklichkeit, wird damit relativiert. Sehr zu Unrecht, wie sich noch zeigen wird. Gewiß, Hans Pfitzner betrat die musikalische Bühne Richard Wagners, und ohne Zweifel ist er stolz darauf — aber diese musikalische Bühne sollte von ihm einen durchaus neuen Sinn empfangen.

Für die Genealogie des Stils, wie sie der historisch erkennende und historisch einordnende Geist sieht, ist die musikdramatische Kunst Pfitzners — auf Grund ihrer Einfühlung in das Drama Bayreuths — dem Stilprinzip Wagners verbunden. Als primäres Ergebnis seiner künstlerischen Grundidee und ihrer Gestaltung ist dies eine Tatsache. Eine Tatsache sogar, die Pfitzner selbst mit der Stimme dankbarer Ehrfurcht dokumentiert. Hans Pfitzner verehrt in Richard Wagner den »Ahnherrn einer neuen Kunstform«. Die eigentlichen schöpferischen Elemente einer geistigen Einstellung sind immer zuerst die autobiographischen Spiegelungen dieser neuen Kunstform. Ihr Idiom erkennt Pfitzner in dem Wesen der musikalisch-dramatischen Dichtung. Sie erscheint ihm nicht nur als grundsätzliches und wesenhaft entscheidendes Fundament des neuen musikalischen Dramas, sondern insbesondere als jene Seele, die alle Strahlungen weltanschaulicher Erlebnisse in sich aufnimmt, um sie in der Regeneration der Musik künstlerisch zu vollenden. »Das Primäre«, sagt er von dem letzten, historisch sanktionierten Reformator der

deutschen musikalischen Bühne, »ist der Dichter in ihm und seine Werke vor allem dichterische Konzeptionen«. Damit ist zugleich der Gegensatz fixiert, der das neue musikalische Drama von der zuletzt im »Lohengrin« ausklingenden Oper scheidet. Die Oper ging nicht hervor aus der primären Kraft einer Dichtung. Ihre Ewigkeit, ihre Zeitlosigkeit (Wertungen, die auch heute noch wahr sind — vielleicht sogar heute wieder) hieß: Musik. Musik als Atmosphäre des Absoluten und von da aus als Fluidum für eine sekundäre dichterische Form. Das musikalische Drama erst rückt den Gedanken der Dichtung als gestaltete Idee in den Vordergrund, deren geistiger Intensität erst das Fluidum zur Musik hin entströmt.

Diese Verwandlung, diese trotz allem doch große Verwandlung von Geheimnis zu Geheimnis aus Unter- und Hintergründen zu schaffen, war das für die musikalische Bühne zweifellos schöpferischste Ereignis der Romantik. Richard Wagner hat solche Spannungsintensität der Romantik zum erstenmal in ihrem weitesten Umkreis erlebt und zu künstlerischer Auswirkung gebracht. Am reinsten wurde der Dichtungsgedanke romantischer Verwandlung von Hans Pfitzner aufgenommen. Von ihm aber wurde er auch am freiesten fortgeführt — bis zu jenem Ende, das ein persönlichstes Gesetz fordern sollte.

II. DIE ROMANTIK UND IHRE ÜBERWINDUNG

Ein hervorragender Musikhistoriker (im wörtlichen und in einem ganz überlegen-aktuellen Sinn), der zu Hugo Riemann in einer geistig wertvollen, d. i. in einer schöpferisch-lebendigen Beziehung stand, sprach in einer Tageszeitung den Gedanken aus, *James Grun*, der Textdichter des »Armen Heinrich« und der »Rose vom Liebesgarten«, sei möglicherweise identisch mit dem Komponisten dieser Opern: Hans Pfitzner. Eine Andeutung, die aus reifer, wissender Distanz und mit dem einfühlsam tastenden Fingerspitzengefühl des differenzierenden Geistes von tief innen her in das bunte, sich selbst so fremde Außen trat. Was ist es mit dieser Andeutung? Dem nüchtern-exakten, peinlich undifferenzierten Philologen ist sie ohne Zweifel ein lächerliches Ding und ein großes Ärgernis. Jenem wissenschaftlichen Geist aber, der — zu verstehender Einfühlung bereit und fähig — das Historische als Wahrheitsinn einer Wirklichkeit erkennt, mag sie als eine Anekdote erscheinen, in der jedoch etwas von verstohlener Weisheit aufblitzt. Die Romantik empfängt in ihr eine köstliche Sage, auf deren Grund sich ein für sie ganz persönliches Spiegelbild abzeichnet. Und uns, die wir versuchen, dies andeutende Wort in dem möglichst absoluten Sinne einer schon das Metaphysische berührenden Geistesgeschichte zu begreifen, uns offenbart es sich einzig als ein wundervolles Gleichnis. Die Romantik liebt ja das Anonyme, weil sie das Verborgene, das Verschleierte und sich immer neu Verschleiernde liebt und erlebt. Nehmen wir darum jene ein wenig geheimnisvolle Andeutung auch nur so, wie wir

sie allein auffassen dürfen: als gleichnishafte Verkündigung des romantischen Geistes.
Seit die Oper in ihrer Entwicklung zum musikalischen Drama ganz durch die Romantik hindurchgegangen ist, seit sich aus romantischer Intensität die Dichtung als primäre Kraft kristallisierte, ist ein neues Konzentrationsmoment gewonnen: die dichterische Idee. Sie ist jene Stimme des romantischen Geistes, die als besonderer Extrakt, als sublimste Quintessenz auf uns gekommen ist. Uns ist es hier gegeben, das Beziehungsvolle zu erspüren, das zwischen diesem romantischen Idiom und jener im Gleichnisklang gesprochenen Andeutung schwingt. Das Beziehungsreiche selbst ist es wiederum, das den Weg vorzeichnet von geheimnisvoller Andeutung zu offenbarender Deutung.
Pfitzner sagt von der dichterischen Idee, daß sie »allgegenwärtig« sei. Das ist Nennung eines Bildes beinahe — eines visionär geschauten Bildes. Ein Überpersönliches liegt darin. Nicht gebunden an Raum und Zeit. Nicht gebunden auch an individuale Fixierung. Die dichterische Idee überstrahlt aus geheimen Hintergründen das romantische Spiel. In jedem Augenblick ist sie ganz, alles Einzelne ist in ihr lebendig und ihr untertan. In der Synthese aber dieses romantischen Spiels, in seinem zusammenklingenden Ablauf wird der Wille lebendig, der die dichterische Idee aus sich schuf. Der Wille, der in sich nichts anderes ist als das bewegende Gesetz. Das Gesetz, so wie es aus romantischem Geiste gedichtet, und in diesem Geist fortdichtend sich uns mitteilt. Dieses romantische Gesetz, in der Verkündigung der dichterischen Idee, erhebt den Kosmos zum beherrschenden Faktor. Die Romantik liebt ja gerade die Dichtung als mystische Sprache aus kosmischer Weite. Und die dichterische Idee entschleiert sich eben — soweit ihr das in den Grenzen eigenster Verborgenheit möglich erscheint — als kosmisch geborene, kosmisch fühlende Seele.
In solcher Seele bricht denn auch wirklich kosmische Größe und kosmischer Gesetzessinn hervor. Das Gesetz des romantisch fühlenden und gefühlten Kosmos heißt Liebe. Liebe aber in einem überragenden, in einem großartig-transzendentalen Sinn. Solche Liebe ist die dichterische Idee auf der musikalischen Bühne des romantisch empfindenden Pfitzner. »Menschenliebe im allerhöchsten Sinne«, so kennzeichnet der Komponist des »Armen Heinrich« das Motiv des musikalisch dramatisierten Epos. Jene Überlegenheit aber, die wahrhaft ins Kosmische transzendiert, die eine kosmisch-transzendente Atmosphäre auch wesenhaft erfüllt, sie wird erst in der »Rose vom Liebesgarten« völlig deutlich. Hier ist die Liebe nicht nur motivischer Unterbau einer dichterischen Idee. Hier ist sie die ganze Idee selbst. Als kosmische Gestalt alles erfüllend, alles verwandelnd und erneuernd. Gesetz des Kosmos und seine Gnade ist diese Liebe des romantischen Geistes. Tragisch verkündet sie sich und als erlösende Segnung. Die Romantik erfüllt sich ganz in ihr.

Der sie ausspricht, heißt James Grun. Eine unbekannte Stimme. Ein Suchender unter Suchenden. Eine fremde, für uns ganz überpersönliche Stimme aus kosmischer Unendlichkeit. In romantischer Empfindungswelle gewiß völlig eins mit der Stimme des Musikers. Historisches nimmt hier romantische Jenseitsstellung ein. Glauben wir ein wenig an das Geheimnis der Romantik. Dichten wir heimlich mit an Sage und Gleichnis. Es gehört dazu, den romantischen Kosmos ganz zu erfüllen. Nur im Geist der Romantik ist solche schöpferische Gemeinsamkeit — die ja auch zum kosmischen Erlebnis gehört — denkbar. Und die romantische Seele liebt dies geheime und gläubige Mitdichten an der Idee als Dichtung, das für sie so schöpferisch-anonym bleibt, wie die Stimme jenes James Grun, der die Botschaft anstimmte.
Pfitzners »Rose vom Liebesgarten« ist die letzte romantische Oper. Die musikalische Bühne hat hier den romantischen Geist zum letzten Male aus sich selbst heraus vollendet. Zum letztenmal entsendet der romantische Kosmos das Wunder, um das Gesetz zu verkünden, das dieser Kosmos fordert. Das Wunder hat sich ganz erfüllt und das romantische Gesetz in ihm. In der »Rose vom Liebesgarten« ist dies Gesetz, in dem alle Strahlungen bestimmend vom Kosmos ausgehen, um von ihm aus den Menschen zu erneuern, bis zur letzten Konsequenz geistiges und künstlerisches Erlebnis geworden. Pfitzner hat mit dieser äußersten Durchdringung romantischer Geistigkeit das eigentliche Lebensgefühl der Romantik, dem er (in Parenthese sei darauf hingewiesen) auch mit seiner Schauspielmusik zu Kleists »Käthchen von Heilbronn« diente, auf der musikalischen Bühne durchaus in sich überwunden.
In diesem Augenblick hat er seine romantische Sendung als Musikdramatiker vollendet. Die Abkehr ist in diesem entscheidenden Augenblick ein Entwicklungsgebot der eigenen geistigen Persönlichkeit. Er muß ihm aus einem tiefsten Glauben folgen. Und er folgt ihm mit jener großen und starken Unerbittlichkeit, die ihn vordem in der Stunde des romantischen Erlebnisses erfüllt hatte.
Eine neue Erkenntnis bricht ihm an. Eine Erkenntnis, die immer stärker zum allerpersönlichsten Erlebnis wird. Was jetzt zur Gestaltung drängt, ist ein Erleben des klassizistischen Geistes. Das Gesetz dieses Geistes wird im »Palestrina« großartige Offenbarung. Das Gesetz dieses klassizistischen Geistes geht von der individualen Menschengestalt aus, dessen innere Vollendung erst die Vollendung im Kosmos schafft. Palestrinas tragisches Erleben wird hier zum wunderbaren Sinnbild dieser individualen Menschengestalt. Die musikalische Legende aber ist die gleichnishafte Verkündigung jenes klassizistischen Geistes. Und in dieser Legende erfüllt sich am schöpferisch leidenden, schöpferisch wirkenden Künstler der tiefe Sinn jenes Gesetzes aus dem Geiste des Klassizismus. Mit der wiederum eigensten Erfüllung dieses Gesetzes erst hat sich die geistig-künstlerische Gestalt Pfitzners auf der musikalischen Bühne zur höchsten Vollendung abgeschlossen. — Man wird begreifen, daß Hans

Pfitzner notwendig die Dichtung dieser individual empfundenen Legende selbst schreiben mußte. Die Seele des legendären Gleichnisses ist im persönlichsten die individuale Liebe und das individuale Wissen um die Seele des künstlerischen Geistes.

DAS OPERNPUBLIKUM UNSERER ZEIT

VON

FRIEDRICH HERZFELD-BERLIN

In den zahlreichen und leidenschaftlich geführten Debatten über die Opernkrise unserer Zeit werden außer den rein ästhetischen Problemen naturgemäß oft die Beziehungen der Oper zu ihrem Publikum erörtert. Seltsamerweise wird dabei »Das Publikum« fast immer als eine anscheinend homogene Masse im wesentlichen Gleichempfindender und Gleichdenkender angesehen. Diese Betrachtungsweise mag der Zeit des 18. Jahrhunderts gegenüber seine Berechtigung haben, denn damals wandte sich die Oper an den anschaulich festgeschlossenen Kreis der höfischen Gesellschaft, während sich auf der anderen Seite das Volks- und Possentheater seines bestimmten Publikums bewußt war. So gewiß zu anderen Zeiten sich Oper und Publikum zu einer Einheit verwachsen hatten, eben so sicher steht hinter dem Schauspiel und dem Konzertleben, aber auch hinter der Oper unserer Zeit eine Vielheit von Einzelgruppen, die in den gestellten Erwartungen und Wünschen, in ihren Lebensanschauungen und Empfindungssphären wenig mit einander gemein haben. Hier und nicht etwa nur in rein ästhetischen Fragen scheinen die wesentlichen Gründe unserer Opernkrise zu liegen.
Wenn man willens ist, dieses Opernpublikum nach großen entscheidenden Gesichtspunkten zu zerlegen, während es in Wahrheit natürlich in tausend Beziehungen und Vermischungen durcheinander flutet, so wird man drei von einander getrennte Gruppen finden können.

Die erste und unerfreulichste dieser Gruppen sind die Snobisten. Zahlenmäßig die kleinste, bleibt sie mit all ihren peinlichen Erscheinungsformen eine Zierde der Großstadt. Dort flattert sie nach dem jeweiligen Wind der großen »Mode« zwischen Premieren, Boxkämpfen, Ausstattungsrevuen, Piscatorbühne und Weltstadtkino umher. Von ihr stammt in erster Linie die maßlose und für unser ganzes Kulturleben bedenkliche Überschätzung alles »Sehbaren«, weil dessen Aufnahme mit Müßigkeit und Bequemlichkeit am ehesten noch zu vereinen ist, während alle anderen Sinne, allenfalls mit Ausnahme des Schmeckens, bis zur vollen Stumpfheit degeneriert sind. Für die Operntheater bedeutet sie nichts als eine finanzielle Tatsache, mit der leider gerechnet werden muß.

Die zweite Gruppe ist die der intellektuellen Oberschicht. Der Inhalt und die Richtung ihres Empfindungslebens und ihres künstlerischen Geschmacks sind ins Bewußtsein getreten. Indem sie dort also erkannt und darum auch gelenkt und geleitet wird, nimmt der Verstand an dem ästhetischen Werturteil teil. Alles Musische stößt bei ihr auf das Fundament einer mehr oder minder fest umschlossenen Lebens- und Weltanschauung, ganz gleich, auf Grund welcher geistigen Strömung unserer Zeit diese zu Stande gekommen sein mag. Die Menschen dieser Oberschicht finden wir in allen Gesellschaftsklassen. Zu ihnen gehören die besten Kreise unserer akademischen Berufe, aber auch die aus ihren Kreisen bewußt herausstrebenden Angehörigen der ärmeren Klassen und nicht zuletzt die nicht nur intuitiv, sondern auch bewußt schaffenden Künstler. Jedenfalls erwarten sie auch von der Oper die Befriedigung einer aktiven Geistigkeit. Sie erkennen die Aufgabe des Theaters darin, ein Spiegel seiner Zeit zu sein, denn, indem es diese Zeit darstellt und sie kritisch wertet, hilft das Theater eine bessere Zukunft zumindest vorzubereiten. Aktives Zeittheater ist ausschließlich eine Forderung dieser Oberschicht, im höheren Sinne die Forderung nach dem Kulturtheater im Gegensatz zu dem Unterhaltungstheater. Da der in diesen Kreisen erwachte Sinn einer realen Gegenständlichkeit auch im Künstlerischen sich mit dem Wesen der Oper, die in der Romantik verwurzelt ist und bleiben muß, nicht vereinen ließ, hat sich diese Oberschicht am stärksten von ihr abgewandt. Hier trat z. B. allein die (jetzt rückläufige) Entfremdung von Wagner auf, hier entstand der Wunsch nach einer neuen Inszenierungskunst mit dem Ziel, das entschwindende Gut einer vergehenden Zeit durch Angleichen an den Geschmack der Gegenwart zu sich emporzureißen. Da diese Versuche bei der Oper mißlingen mußten, wuchs die Abneigung gegen sie. Hier besteht also die Opernkrise aus ästhetischen Gründen. Und sie wird sich keineswegs rasch beseitigen lassen. Nur einer Produktion mit neuen Wegen, neuen Mitteln und zu neuen Zielen, die mit der umstürzenden Zeit Schritt zu halten vermag, nur einer neuen Form der Oper also kann die Wiedergewinnung dieser Oberschicht gelingen.

Jeglichen Versuchen einer Erneuerung widersetzt sich aber die dritte Gruppe: die des breiten Bürgertums und des Abonnementspublikums, das für das Theater von entscheidender Bedeutung deshalb ist, weil es den Hauptstamm der zahlenden Besucher darstellt und dadurch dem heutigen Theater sein eigentliches Gesicht gibt. Es will zunächst Unterhaltung, wenn auch in einem höheren Sinn, vor allem aber Ablenkung von den Belastungen des Alltags. Es will Vergessenheit, zumindesten aber nichts Aufrüttelndes mit dem Ziel einer geistigen Aktivität. Einem unbestreitbaren soziologischen Gesetz entsprechend, haftet es mit seinem Kunstempfinden und Kunstwillen an der Geschmacksrichtung der intellektuellen Oberschicht aus der letzten oder vorletzten Generation. Es folgt in Kunstdingen dieser Oberschicht immer im

Abstand von ein bis zwei Zeitaltern. Diese breite Masse vergöttert heute das, was die Oberschicht um die Jahrhundertwende als — die »Moderne« empfand. Wagner hat hier von seiner zauberhaften Macht noch nichts verloren. Die veristische Oper blüht nach wie vor. Mignon und Margarete dürfen diesen Kreisen noch immer vorgesetzt werden. Der echte Naturalismus gilt als der gegebene Inszenierungsstil, während man darüber hinaus sich allenfalls mit der Stilbühne abzufinden beginnt. Eine ästhetische Opernkrise gibt es hier nicht, weil das musische Bedürfnis dieser Kreise durch eine reiche Produktion hinreichend befriedigt ist. Dafür gibt es hier leider eine Krise aus wirtschaftlichen Gründen.

Allerdings lassen sich für eine Schichtung unseres Opernpublikums auch noch andere Gesichtspunkte finden. Da das Theater im Traum das erfüllen soll, was dem einzelnen im Leben versagt bleiben muß, so wird der wirtschaftlich Schwache, der sozial Unterlegene, der Arme immer Glanz und Schimmer, Schönheit und Reichtum auf der Bühne erwarten. Lohengrin in der silbernen Rüstung, Carmen in weißer Seide mit reichen Spitzen und in gebührendem Abstand dazu die verkleidete Prinzessin und die ungarische Majoratsherrin mit allem üppigen Luxus der modernen Operette beglücken ihn in seinen Wunschträumen. Vor allem sehnt er sich nach der imaginären Kraft der Musik, die die Enthüllung einer brutalen Realität von selbst verbietet, denn nichts haßt der Unterlegene so leidenschaftlich als Armut und Not, als seinesgleichen auf der Bühne. Auch die Oberschicht strebt nach der Ergänzung durch das ihr Fehlende, aber von ihr wird weniger die Ergänzung des Wirtschaftlichen und Sozialen gesucht, als vielmehr wiederum Geistiges und Rein-Menschliches: Eine verloren gegangene Vitalität und Primitivität, gerade der Gefahr einer Überintelektualisierung gegenüber. Es ist kein Zufall, daß die Dreigroschenoper nur bei diesen Schichten Begeisterung erwecken konnte, während sie die Kreise, aus der sie ihre Handlung zog, vollkommen unberührt ließ. In der Suche nach Ergänzung des Ich und seiner sozialen Umwelt auf dem Theater hat sich, der materiellen Not des einzelnen, aber auch einer wachsenden Differenzierung im Seelischen entsprechend, ein Wandel oder zumindest eine ungemeine Verstärkung gegen frühere Epochen vollzogen.

Schließlich darf man die Schichtung des heutigen Publikums nach einem für das Theater erst in der Neuzeit akut gewordenem Prinzip nicht übersehen: nach den Anschauungen der jeweiligen Politik, schlimmer noch der Parteipolitik. Drei Gesichtspunkte wurden bei diesem Kampf für Ablehnung oder begeisterte Zustimmung maßgebend: Die Nationalität oder das Ausländertum der Opernkomponisten und Dichter; in bezug auf den Inhalt des Werkes, vor allem seine Substanz an Erotik und, was schließlich die Erscheinungsform des Werkes betrifft, so entschied Tonalität oder Atonalität seiner Musik. Daß Erotik und Tonalität der Musik Begriffe sind, die an sicn außerhalb jeder politischen Definierungsmöglichkeit liegen, hinderte nicht, daß sie in diesem

Kampf die entscheidenden Prüfsteine wurden. Gewiß mag dieser politische Kampf mehr auf dem Gebiet des Schauspiels ausgetragen worden sein, und dort hat er ja in der Tat die bedenklichsten Wirkungen gezeitigt; aber daß er überhaupt in die Oper hineingetragen werden konnte, beweist wiederum die nach vielen Richtungen strebende Zerrissenheit unseres heutigen Opernpublikums. Er beweist die im wesentlichen soziologische Ursache all dessen, was wir mit dem Sammelbegriff »Opernkrise unserer Zeit« zu bezeichnen pflegen.

DIE BAYREUTHER FESTSPIELE 1931

VON
HEINRICH KRALIK-WIEN

Seit einem Jahr gibt es ein »neues Bayreuth«, das bereits seinen Helden, seinen Liebling gefunden hat: *Toscanini*, den Wundermann am Dirigentenpult. Die Autorität dieses Künstlers ist heute schon nicht geringer als die der legendären Bayreuther Gralshüter; man schwört auf ihn wie ehedem auf Hans Richter oder Felix Mottl, und niemand kehrt sich daran, daß es ein Italiener ist, der sozusagen am Hochaltar der deutschen Kunst zelebriert. Denn Toscanini wirkt nicht als Star, nicht als Virtuose, sondern als echter, glühender Bayreuther und erhebt sich damit über alles national Begrenzte. Seine Gründlichkeit, seine nie erlahmende Gewissenhaftigkeit, seine schrankenlose Ehrfurcht vor dem Willen des Meisters, sind das nicht im besten Sinne deutsche Tugenden? Allerdings, diese Tugenden sind bei uns selten geworden, und daß auch in Bayreuth nicht immer nur die rigorosesten Auffassungen in Geltung standen, das ist deutlich zu spüren . . . Toscanini hatte da alle Mühe, das Deutsche, das Bayreutherische im deutschen Bayreuth wieder in Ehren zu bringen.

Indessen, das neue Bayreuth kann in diesem Jahr noch einen zweiten, nicht weniger bedeutenden Erfolg verzeichnen, die Tatsache nämlich, daß neben Toscanini nun auch *Furtwängler* für das Festspielhaus, für die hohe Idee und für das immer noch unvergleichliche Werk wirkt. Der Witwe Siegfried Wagners ist es gelungen, die derzeit stärksten Dirigentenpersönlichkeiten an das »Richard-Wagner-Theater« zu fesseln; sie hat damit gezeigt, daß sie sich ganz auf der rechten Spur befindet: denn der musikalischen Szene unserer Tage gilt nichts höher als der Dirigent, der als die wichtigste Persönlichkeit im Vordergrund des Interesses steht. Die Frage, wer im Orchesterraum den Stab führt, erscheint den meisten wesentlich bedeutsamer als die Frage nach den Sängern auf der Bühne. Das ist nicht bloß Modetorheit, sondern eine Erscheinung, die in der ganzen Entwicklung unseres Musikbetriebes ihre Begründung findet. Und die Bayreuther Verhältnisse und Erfahrungen bestätigen es: je prononzierter, je schrankenloser das internationale Star-

und Prominentenwesen die Bühne beherrscht, desto wichtiger ist es, daß ein Noch-Prominenterer dirigiert, einer, der die Kraft besitzt, die Großen klein zu kriegen und die zentrifugalen Kräfte der modernen Opernbühne durch das Gewicht seiner Persönlichkeit zu paralysieren . . .

Mit dem »*Tannhäuser*« unter Toscaninis Leitung, einer Wiederholung der Vorstellung aus dem vorigen Jahr, wurden die Festspiele eröffnet. Von der ersten Note, vom Auftakt der Ouvertüre an spürt man die Überlegenheit des Dirigenten, seine geistige Intensität, seine künstlerische Unerbittlichkeit: ein inspirierter Präzisionsmechanismus, ein wunderbar beseeltes Uhrwerk setzte sich in Gang. Pilgerchor und Venusbergmusik, die beiden geistigen und musikalischen Pole des Werkes . . . das alles klingt nicht bloß neu und unerhört in seiner artistischen Reinheit, sondern man erlebt es auch als etwas Neues, Reines und Schönes. Alles wird mit der gleichen schrankenlosen Künstlerliebe umfaßt, die musikdramatischen Höhepunkte im zweiten Akt ebenso wie die opernhaften Effekte des ersten oder die lyrisch-ariosen Köstlichkeiten des dritten Aktes. Der hohe Zug dieser Aufführung hebt sogar die organische Störung auf, die Wagner selbst durch die Pariser Bearbeitung in sein Werk gebracht hat . . .

Inszenierung und Regie, die das Geistige und Traumhaft-Visionäre anschaulich machen sollen, haben es da viel schwerer; vollends für die Orgien des Venusberges eine allseits befriedigende darstellerische Lösung zu finden, wird wohl niemals gelingen. Auch *Rudolf Labans* Tanzgruppen, die in den weitläufigen Grotten rhythmische Gymnastik treiben, vermögen es nicht, und man lobt im Geiste den Beleuchter, der gespenstiges Dämmerlicht einschaltet und die Konturen dieses Ballettunfugs mehr und mehr verschwimmen läßt. Dafür sollte er über die Schlußszene des dritten Aktes entschieden mehr Licht gießen und auch sonst hellere Töne und Farben einschalten, denn die übrige noch von Siegfried Wagner stammende »Tannhäuser«-Inszenierung braucht die Sonne nicht zu scheuen. Sie ist namentlich im zweiten Akt neu und originell bei voller Übereinstimmung mit Wagners Text und Vorschrift . . . Die Elisabeth sang *Maria Müller:* warm und innig im Ausdruck unschuldsvoller Mädchenhaftigkeit, in Wahrheit ein Engel, der herabsteigt aus lichten Höhen und dem man beinahe dankbar war für die paar Intonationsschwankungen im Gebet, die gleichsam den Kontakt mit dem Irdischen wiederherstellten. Als Tannhäuser war *Lauritz Melchior* namentlich im zweiten Akt außerordentlich — »zum Heil den Sündigen zu führen« —, und als Landgraf schwelgte *Josef Manowarda* in sonorem Wohllaut.

Zum Lobe Toscaninis gibt es keine Steigerung, und fast erübrigt sich's zu sagen, daß er auch als »Parsifal«-Dirigent stets Bürge höchster musikalischer Zucht und höchster künstlerischer Treue bleibt. So findet sich im heiligen Gralsbezirk kein Notenkopf, vor dem er nicht in Andacht und Selbstvergessenheit verweilte, so wächst keine Wunderblume in Klingsors Zauber-

garten, die er nicht zu holdem und berückendem Aufblühen brächte ... Und doch, es gibt noch eine höhere Stufe seines Wirkens: wenn er den dritten Akt interpretiert, wenn er mit andachtsvollem Hingegebensein die musikalische Feier des Karfreitagszaubers begeht. Die mit stärkstem Ausdruck erfüllte Musik nimmt da dem Hörer allen Krampf, alle Befangenheit von der Seele, man fühlt sich innerlich gelöst, im Geiste frei, und wenn die Melodie von der Blumenaue aufblüht, träumt man sich ins Paradies ... Wunderbar ist ein Adagio Toscaninis: da scheint die Zeit still zu stehen, und man genießt die Musik gleichsam in räumlicher Breite und Gehaltsfülle. Nicht ganz so harmonisch war das Sängerensemble, da sich der scharfe, spröde, unflexible Sopran der Frau *Elisabeth Ohms* (Kundry) mit dem wunderbar abgestimmten Grundton der Aufführung nicht recht verschmelzen wollte. Den Parsifal gab *Fritz Wolff*, herzhaft, frisch, überzeugend und mit großem Geschick aus der lyrisch meditiven in die dramatisch aktive Tonart modulierend; als Gurnemanz entfaltete *Ivar Andrésen* seine schöne ausdrucksvolle, namentlich in der Höhe breit ausladende Stimme.

Neben Toscanini, dem Abgeklärten, dem Vollkommenen und Unfehlbaren ist *Furtwängler* der Leidenschaftsmensch, der Künstler mit den vibrierenden Nerven und den lodernden Feuerbränden im Innern. Ihm mußte folgerichtig bei der Verteilung die Glut- und Leidenschaftsmusik des »Tristan« zufallen. Zu Furtwängler ist man zudem menschlicher, natürlicher, intimer eingestellt; was bei der Interpretation heißer Gefühlsextasen ebenfalls von Vorteil sein mag, freilich auch zur Folge hat, daß man sich's nicht nehmen läßt, über die Tempi des Dirigenten zu debattieren und mit Nachdruck zu verkünden, diesen Takt einmal schneller, jenen langsamer vernommen zu haben.

Bei der Musik kommt es bekanntlich nicht auf absolute Maße an, sondern auf die innere Beglaubigung, auf die Übereinstimmung von Form und Ausdruck; und diese innere Beglaubigung war bei Furtwänglers »Tristan« in jeder Beziehung vorhanden. Es gab keinen Abschnitt, keine Stelle, keinen Takt, den man als nur-theatralisch, als virtuos oder artistisch empfunden hätte, sondern das Ganze und alle Einzelheiten im wunderbaren Gefüge des Ganzen klangen echt und wahr. Wie schön, wie klar in allen Dimensionen baute sich das Vorspiel auf ... Ob es das orthodoxe Bayreuther Tempo war? Ich weiß es nicht, aber es war jedenfalls das richtige oder ein richtiges, eines, in dem sich alle Spannungen, Steigerungen und Auflösungen in reiner Harmonie erfüllten. Und mit dem Vorspiel hatte Furtwängler die ganze Aufführung ins richtige Geleise gebracht: sie lief nun im Sinne einer geradlinigen musikalischen Logik ihren Zielen zu. Fast ist's ein Unrecht an der Gesamtheit der Aufführung, wenn man einzelne Schönheiten besonders hervorhebt. Gleichwohl soll auf die hinreißende Durchführung des Tag- und Nachtgesprächs hingewiesen werden, dem sonst so häufig ein barbarischer Strich den Garaus macht. Furtwängler legt für diese drängende, delirante Aus-

einandersetzung ein stürmisches, rastlos vorwärtstreibendes Grundtempo fest. So bleibt es einem auch bei jenen Stellen, die eine Stillung der Impulse zu verheißen scheinen, durchaus bewußt, daß die überreizten Nerven noch nicht ausgeschwungen haben, daß nur Atem geholt wird zu neuen, heißen Ausbrüchen. Nach solcher Vorbereitung erst kann der Übergang zum As-Dur-Gesang seine ganze beseeligende Zaubermacht entfalten: der Ansturm peinigender Nachtgespenster ist endgültig gebannt, wir sind innerlich reif, innerlich mürbe, um in seliger Selbstvergessenheit mit den Liebenden das heimliche Flüstern, das Raunen und Rauschen beredter Nachtstimmen zu belauschen. Furtwängler ist hier inspierierter Mit- und Nachdichter: wie er das hauchdünne Gewebe des orchestralen Geflechtes sanft und zärtlich ausbreitet, wie er den tiefen Atemzügen der nächtlichen Natur Klang und Ausdruck verleiht, das ist unübertrefflich in der Wirkung wie in der absoluten Schönheit, die hier erreicht wird.

Auch dieser Vorstellung stellte *Melchior* seinen stämmigen, gewichtigen Heldentenor zur Verfügung, der namentlich in den Verzweiflungsausbrüchen des dritten Aktes Töne, Klagen und Schmerzensaufschreie von stärkster Eindruckskraft produzierte. Die Isolde sang *Nanny Larsen-Todsen*, eine typisch hochdramatische Sopranistin von respektablem Durchschnittsformat: die Stimme, im Grunde sehr ergiebig, klingt freilich schon etwas zerfurcht und verwittert. Eher glaubte man aus Brangänens Munde — *Anny Helm* — den rechten, hellen und strahlenden Isoldenton zu vernehmen. Den Baß *Manowardas* (Marke) scheint die Bayreuther Luft geläutert und veredelt zu haben, ohne ihm etwas von seiner ursprünglichen Kraft zu benehmen. Prächtig war der Kurwenal *Rudolf Bockelmanns*, dessen noble, tragfeste und breitschultrige Stimme ein überzeugendes Sinnbild für Tristans treuen Gefährten bildete ...

Neben diesen drei Mustervorstellungen, die Bayreuth in der Tat wieder zum Mittelpunkt eines ernsten und würdigen Wagnerkults machen, erscheinen die »Ring«-Aufführungen mit *Karl Elmendorff* am Pult und mit einer ganz verspielten, mitunter beinahe unernsten Inszenierung geradezu als Anachronismus. Daß Siegfried Wagner ein Theatermann, ein Regisseur von nicht gewöhnlicher Begabung gewesen ist, das bezeugen die »Tannhäuser«-, zum Teil auch die »Tristan«-Szenen; den »Ring« hat er aber nicht nur gründlich verpatzt, sondern er ist da auch den andern Bühnen auf dem Wege der willkürlichen Wagnerinterpretation mit schlechtem Beispiel vorangegangen ... Mag sein, daß die Fehler der Inszenierung leichter zu beheben sind, als es zunächst den Anschein hat, vor allem, wenn auch die musikalische Leitung aus der Hand des Routiniers, des typischen Theaterkapellmeisters genommen wird, wenn künstlerisches Verklärungslicht von der musikalischen Wiedergabe ausgeht und auf die Szene fällt, — gleichviel, die Künstler und Theaterfachleute, die den neuen Bayreuther Kurs bestimmen, haben da noch ein schweres und hartes Stück Arbeit zu leisten.

MUSIK VERSTEHEN

VON

HANS KÖLTZSCH-ESSEN

Nichts scheint leichter als das: man »ist musikalisch« und besitzt die Fähigkeit, in das musikalische Kunstwerk verstehend einzudringen. Auf welche Weise dieser komplizierte Vorgang geschieht, ist schwer auf eine einfache Formel zu bringen. Laienhaft und in großen Umrissen ließe es sich so denken: man besitzt Kenntnisse der verschiedensten Art, vom Werk über die technische Gestaltung, über die formale Struktur, über die Ausdrucksqualitäten melodischer, harmonischer, rhythmischer Elemente, vom Werk-Schöpfer über biographische Einzelheiten, über seine historische Stellung, sein Verhältnis zur Umwelt und Nachwelt, — man vermag im klingenden Werk solche Momente und Elemente analytisch herauszulösen und, oft fast im gleichen Moment, synthetisch wieder zusammenzuschließen, so daß, gesellt sich dazu eine Art allgemeineren Einfühlungsvermögens, ein »Eindruck« zustandekommt, und, damit engstens verbunden: ein »Erkennen«, ein »Verstehen«.

Doch was verstehen wir eigentlich am musikalischen Werk und letzten Endes am Kunstwerk überhaupt? Oder stellen wir die Frage nicht vom rein Intellektuellen aus, sondern von einem Bereich, das das Höchste, nämlich so etwas wie *wesentlichen* Eindruck, eine *Wesensschau*, einbegreift: wir nehmen eine musikalische Schöpfung klar und bewußt auf, wir besitzen — dies angenommen, weil unmittelbar dazugehörig — die Fähigkeit, den »verständigen Eindruck« begrifflich festzulegen, uns und anderen mitteilen zu können — was dürfen wir von diesem Eindruck und dieser Aussage wesentlich, sachlich, objektiv, richtig nennen?

Die Frage umfassend und allgemeingültig zu beantworten, dürfte weit schwerer sein, als der musikalisch Gebildete sich wohl gemeinhin vorstellt. Eins dürfte aber in jedem Fall feststehen: die Aussage über das Kunstwerk darf nichts von uns aus *hinein*tragen, sie darf nur aus dem Werk heraus Feststellungen, Deutungen machen. Alle Aussage über das Kunstwerk soll so ein Erkennen und Nachzeichnen der *in diesem* liegenden vielfältigen Elemente und Momente sein, ein behutsames Nachspüren dessen, was der schöpferische Genius ursprünglich in das Werk hineinlegte, mit dem Werk *meinte.* Binsenwahrheiten, gewiß, und doch: prüfen wir, ob und wo sie in der Praxis erfüllt werden.

Ein anschauliches Beispiel: Beethovens 5. Sinfonie, insonderheit ihr erster Satz. Die alltägliche Hermeneutik redet zum Beginn dieses Satzes von dem »Schicksal«, das »an die Pforte pocht«. Sie stützt sich dabei auf eine (sehr unsicher beglaubigte) Äußerung Beethovens selbst, in der Hauptsache aber

wohl auf das äußere rhythmische Bild des ersten Themas, das — man beachte wohl — dem naiven, rein sensuell eingestellten Hörer »pocht«, ja sogar drohend pocht (die spannenden Fermaten-Halte!). Doch im Werk ist nirgends von einem so deutlich gemeinten Ausdruck (im Sinn eines Programms) die Rede; die Sätze dieser Sinfonie tragen einzig und allein Tempobezeichnungen — keinerlei programmatische Überschriften —, so wie sie in Hunderten von Werken der gleichen Formgattung üblich sind. Hier haben sich also assoziative Zutaten von seiten des Hörers, des Aufnehmenden eingeschlichen, die es zunächst vom rein »Gegebenen« zu isolieren gilt. Ob abzulehnen, wird sich später zeigen.
Eine andere Seite analytischer Betrachtung dieses Satzes redet von einem ersten Sonatensatz, dessen sämtliche Thematik in ungeheurer Einheit auf das zu Anfang ertönende »Kopfmotiv« zurückgeht, ein Satz, der in einzigartiger Weise geschlossen gebaut, zusammengehämmert ist. Die Vertreter auch dieses Prinzips der Analyse kommen, auf Grund der gerade hier offensichtlich vorliegenden formalen Charakteristik, leicht dazu, von geballter Form, ja von »Schicksals-Sinfonie« zu sprechen. Man sieht: beide deutende Anschauungen finden sich in der Praxis fast immer in Mischformen vor, je nach musikalischem Können oder literarischem Geschick ihrer Produzenten. In unserer prinzipiellen und vorläufig theoretischen Betrachtung sind sie indessen auseinanderzuhalten.
Es handelt sich bei beiden um Aussagen über das Kunstwerk, die *äußerlicher* und *subjektiver* Natur sind; die eine äußerlicher, weil sie an der musikalisch-technischen Oberfläche haften bleibt, die andere subjektiver, weil sie gefühlsmäßig (und darum auch hier äußerlich, eindrucksmäßig, sensuell) etwas in das Werk hineindeutet, das entweder gar nicht oder zumindest nicht in diesem Umfange darin vorhanden ist.
Eine herzlich einfache Überlegung sollte dabei stutzig und vorsichtig machen: was wir auch über das Kunstwerk aussagen, — *es verrät uns!* Es verrät, wie wir nicht nur über das spezielle Werk, sondern allgemein über das künstlerische Schaffen denken — und wie wir dieses Denken dem schöpferischen Genius gleichsam unterschieben. Jawohl: wir unterschieben Beethoven *unsere* persönlichen Assoziationen, unsere Bilderchen und Gefühlchen, oder: wir unterschieben *ihm*, wie äußerlich-technisch, ungeistig, unproduktiv — *wir* uns an die Komposition einer Sinfonie machen würden. Wir unterschieben insbesondere dem Schaffenden eine technisch-handwerksmäßige Einstellung, eine Haltung, die immer von *außen* an ein rohes »Material« herangeht — oder die von *oben* und *innen* schwelgerisch sich Intuitionen, Stimmungen und Gefühlen hingibt und aus ihnen heraus »gestaltet«. Wie oberflächlich, wie unkünstlerisch, wie dilettantisch, wie naiv — und wie anmaßend!
Prüfen wir uns also sehr streng: kommen beide oben genannte Aussagen

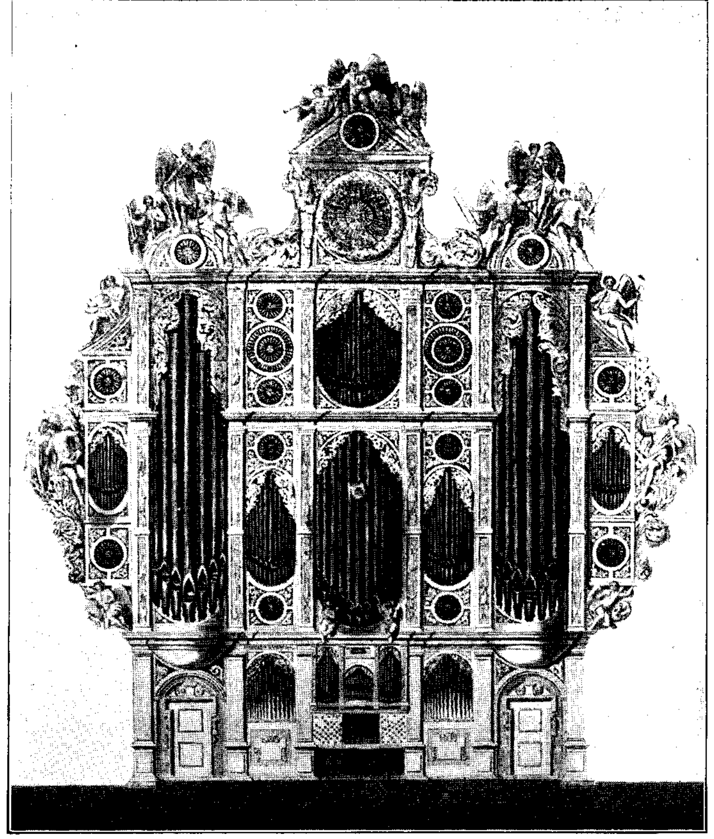
für eine auf den Grund der Sache, in die Tiefen der schöpferischen Gestaltung, der »*Haltung*« des Komponisten gehende Analyse und für eine Klarlegung des tiefsten »Eindrucks« und des »Verstehens« solchen Werkes in Betracht? Ehrlich und scharf gesprochen: nein! Es ist allein schon höchst strittig, wie weit man im zeitlichen, unwiederholbaren Ablauf (Musik ist Ablaufskunst!) eines ausgedehnten Satzes mit all seinen Modulationswindungen und thematischen Veränderungen noch äußerliche Beziehungen, ja sogar Einheiten herstellen kann — und darf. Und mit der Charakterisierung durch irgendeine gefühlsmäßig-poetische Wendung trifft man wohl gelegentlich eine Nuance im Werk, selbst diese noch äußerlich, und jedenfalls nicht so, wie sie der Schöpfer meinte. Und wie will man den ganzen *Verlauf* so eines bewegten Sonatensatzes mit affektiv-assoziativen Worten einfangen? Geniale romantische Dichter wagten es freilich (E. Th. A. Hoffmann!), ein Hermann Kretzschmar versuchte es, eine bei ihm fast schon geniale Übertreibung — und ein Irrweg. Wehe seinen Nachtretern und Ausschreibern!
Hier fehlt also etwas an Aussage, und zwar etwas sehr Wesentliches. Mit der Ablehnung alles von uns »äußerlich« Genannten scheinen wir mit einemmal *nichts* in der Hand zu haben. Doch gemach, wir machten uns dadurch nur den Weg zum Tiefsten frei. Wir können *nun* fragen: was *ist* denn ein solcher Satz überhaupt, was geht in ihm vor (*geistig*, nicht technisch, nicht formal und nicht gefühlsmäßig!), und was nehmen wir auf? Wir können ferner fragen: für wen ist ein solcher Satz geschrieben, was »will«, was meint sein Schöpfer mit ihm? *Diese* Fragen zu beantworten, dazu bedarf es freilich eines Einblicks in den Komponisten und sein Geschaffenes, der weit über die bloße Erkenntnis jenes »Äußeren« hinausgeht. Der jene genannten Momente — technische Einzelheiten, programmatische Auslegungen — wohl mehr oder minder heranziehen darf (wenn auch, besonders das assoziativ-gefühlsmäßige, mit größter Vorsicht), — der aber vielleicht dafür mehr Faktoren personal-eigener, werkschöpferischer sowie historischer und kulturgeschichtlicher, besser *geistes*geschichtlicher Natur berücksichtigt. Der also in dem gewählten Beispiel etwa fragt und sagt: wie kommt Beethoven zu solch einheitlichem thematischen Material, was »bezweckt« er damit?
Antwort: höchste *Herrschaft* des gestaltenden Menschen über den sinnlichen Stoff offenbart sich hier, Bewußtheit, Selbstverantwortlichkeit dieser Herrschaft und Gestaltung in jedem Augenblick; kein Sichgehenlassen, kein Überwältigtwerden, kein Indieferneschweifen, kein billiges Schwelgen in Einzelheiten, etwa des Klanges, der Melodie, — eine herbe Entsagung um eines großen Ideales willen. Also: Weltgefühl des klassischen Menschen, des *Klassikers*! — Für wen schreibt so ein Mensch? Für kein »Publikum«, nicht für eine »Menschheit«, sondern für eine gleichgesinnte, gleichstrebende, aristokratisch geartete *ideale Gemeinde!* Alles Geschehen in so einem Sinfonie-

satz, mag er technisch auch nicht so unerhört einheitlich gearbeitet sein wie in unserem Beispiel, redet von solchen Prinzipien, von solchem Zweck, zu solcher Hörerschaft.

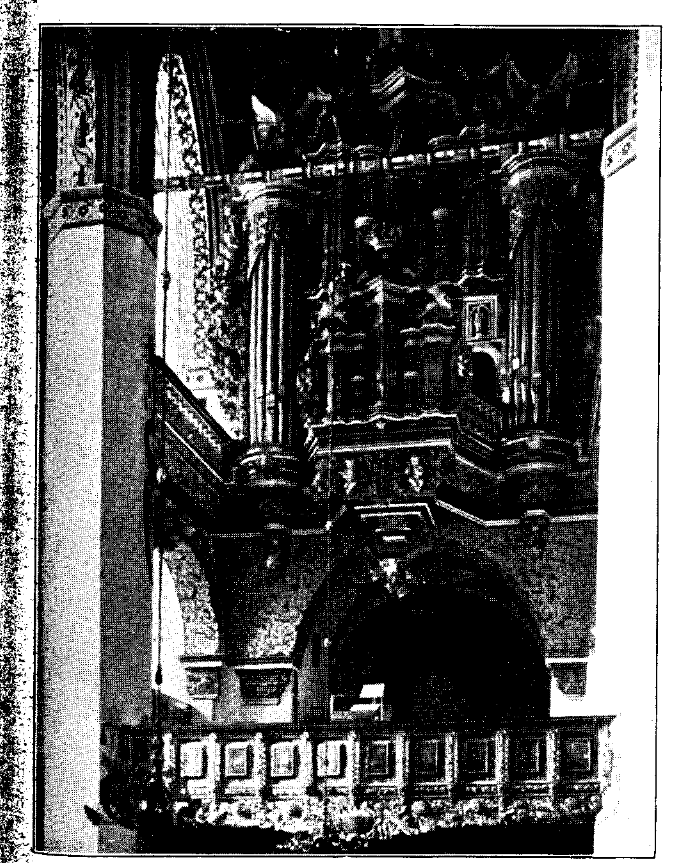
Das klingt recht vage, und eine derartige Betrachtungsweise mag nur Tür und Tor öffnen zu erneuter verschwommener ästhetischer Kennzeichnung des Kunstwerks, während doch Klarheit angestrebt wird. Man wird so nur allzu leicht geneigt sein, den sicheren Boden des sinnlichen, faßbaren Tatsachenbestandes zu verlassen und zu geistiger, philosophischer »Deutung« zu schreiten. Doch solche Gefahr muß vorderhand in Kauf genommen werden. Ein ungeheurer Vorteil wird uns nämlich jetzt geboten: wir kommen los von aller Analyse, die da glaubt, der Hörer müsse zum »Verstehen« notwendig auch etwas Reales gleichsam in die Hand gedrückt bekommen (wie das Programm zum Konzert, auf dem ja jenes Erklärende, jene »Einführung« oft genug und kümmerlich genug verzeichnet ist), seien es nun Gefühle und Bilder, oder Formen und technische Praktiken. Wir kommen los von aller bloßen Beschreibung, von aller kleinlichen und subjektiven Affektbezeichnung, von aller oberflächlichen Psychologie, von allem unwesentlichen Eindruck. Wir kommen, historisch gefaßt und höchst wichtig, los vom — 19. Jahrhundert, jener in dieser Hinsicht verhängnisvollen Periode der Musikgeschichte, die die beiden anfechtbaren Artungen musikalischer Analyse, formale und assoziativ-ausdruckshafte (Inhaltsanalyse), schuf und kämpferisch gegeneinanderstellte (hie Hanslick — hie Hausegger-Kretzschmar). Wir stoßen jetzt erst durch zum Wesentlichen, zur Sphäre des Schöpferischen, der Unterströmungen, des vom Genius Gemeinten, der im Kunstwerk verborgenen geistigen Kräfte und ihrer Ausmaße . . .

»Das Musikalische ist eine Weise menschlichen Daseins«, wurde jüngst von einem unserer jungen deutschen Musikhistoriker (Besseler) treffend gesagt. Ja — und der Ausprägungen dieser Daseinsweise gibt es viele! Mit kleinlichen poetisierenden Affektbezeichnungen und mit engen formalen Schablonen erfassen wir sie freilich nicht; wir enthüllen nur damit die Kleinheit und Enge unseres eigenen Geistes, nichts aber vom Kunstwerk. Musik verstehen, das Kunstwerk verstehend aufnehmen heißt: zur Quelle und schöpferischen Basis zurückgehen — und sich dieser Basis in Worten und Gedanken bewußt werden, die *geistigem* Bereich angehören, *geistigem* Bereich wie alle Kunst selbst.

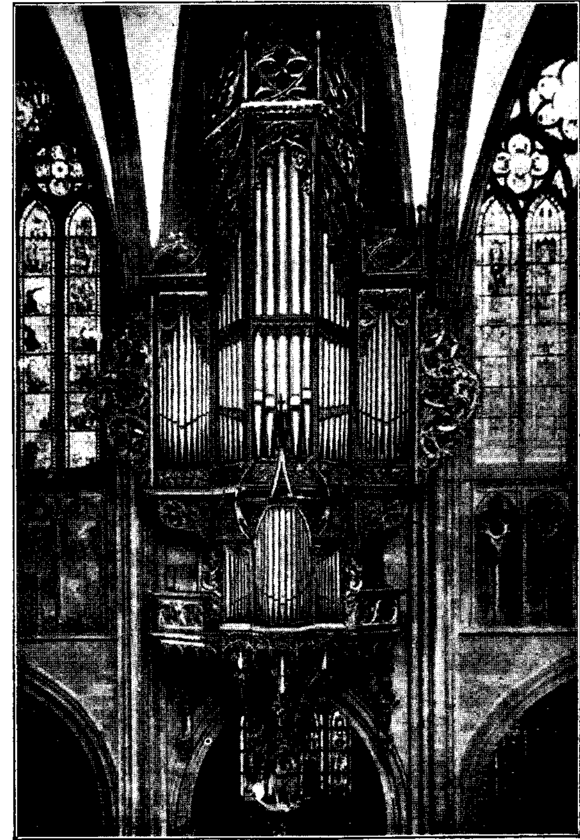
Schöpferische Tätigkeit aber heißt: Auseinandersetzung von Mensch mit Welt. Nicht »der Ton macht die Musik«, sondern das Dahinterstehende, primär Gestaltende, den »Ton« Benutzende, die »Form« Füllende. Alles Material und alle Form ist Symbol eines Geistigen — und alle materielle Feststellung, d. h. in diesem Fall: alle Feststellung am Material und vom Material kann und *muß* dem übergeordneten Bereich dieses Geistigen zugeleitet werden. Das Kunstwerk ist letzten Endes ein Kosmos, ein geschaffenes Weltbild.



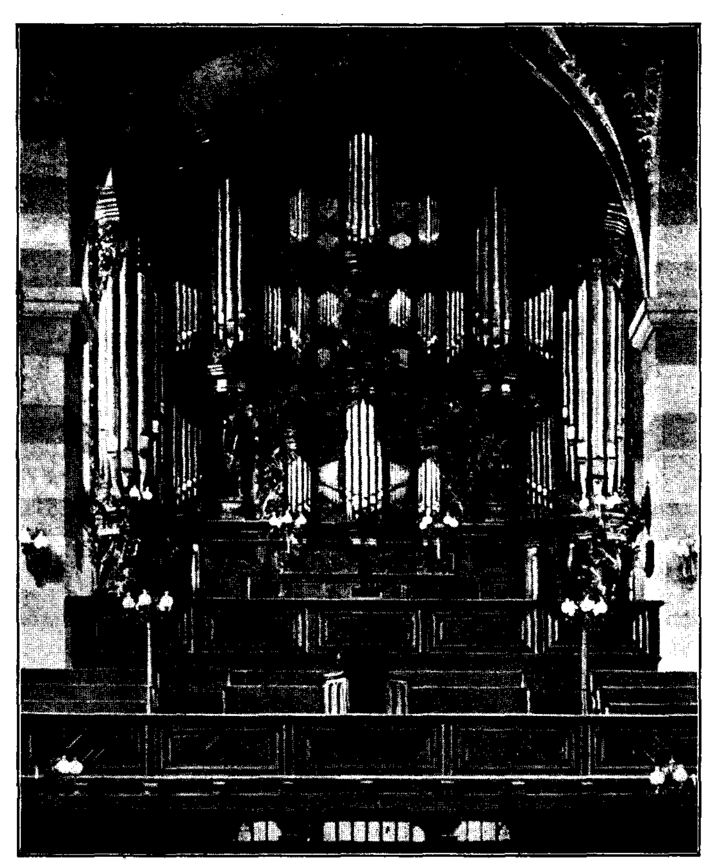
GÖRLITZ: ST. PETER UND PAUL
Erbauer: Gasparini (1697—1702)



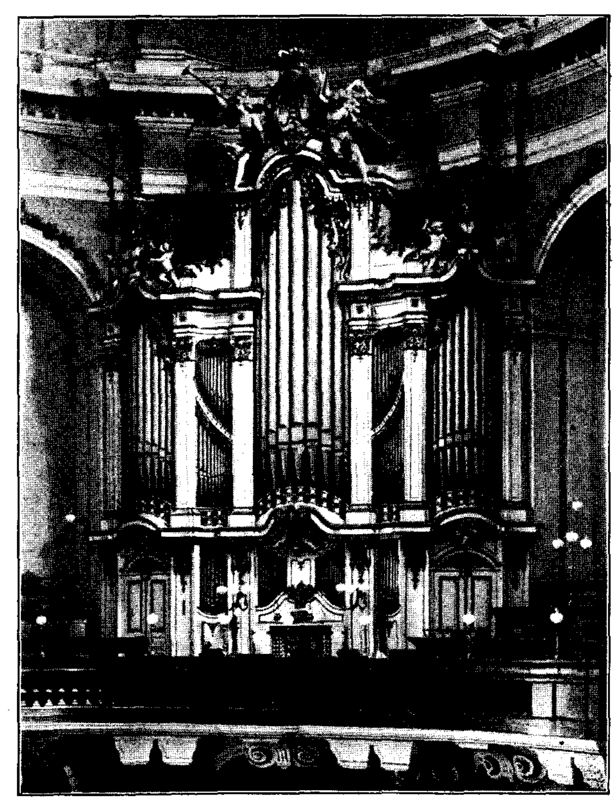
STETTIN: ST. JAKOB
Erbauer: Arp Schnitger (1688—1692)



STRASZBURG: MÜNSTER.
Erbauer: Andr. Silbermann (1713—16)



MAGDEBURG: ST. JOHANN
Erbauer: Arp Schnitger (1690)



DRESDEN: HOFKIRCHE
Erbauer: Gottfr. Silbermann (1751—54)



FORCHHEIM: KIRCHE
Erbauer: Gottfr. Silbermann (1724—25)

EGON WELLESZ UND DIE OPER

VON

OTTO FRITZ BEER-WIEN

In der Reihe jener Musiker, deren Aufstieg in die Jahre unmittelbar nach dem Weltkrieg fällt, gebührt Egon Wellesz eine Sonderstellung als einem Künstler, der bei aller Verbundenheit mit der jüngsten Entwicklung der Musik die Opernprobleme der Zeit auf einem ganz eigenen und persönlichen Wege zu lösen versuchte. Nicht von der Eigenart der stilistischen Entwicklung ist hier die Rede, sondern von jenem Weg, der aus der Wirrnis spätromantischen Opernschaffens herausführen sollte. Wellesz suchte an diese Frage nicht von der kammermusikalischen und nicht von der sinfonischen Seite heranzukommen, sondern im Bereich des Theaters zu verbleiben. Und zwar knüpft er an jene älteren Formen des Dramas an, in denen unter Ausschaltung des Psychologischen handelnde Figuren im Mittelpunkt stehen, an das kultische Theater, wie etwa das griechische Drama, oder auch an das Theater des vorkolumbischen Mexiko (»Opferung des Gefangenen«). Dann wieder an das barocke Theater, die Oper der Venezianer oder die leichte Buffooper der Neapolitaner. Hier überall ist das Theater Spiel der Personen, ein reines Agieren der Gestalten, sozusagen ein »entfesseltes Theater« in einem andern Sinn.

Man muß nun besonders nach dem jüngsten Bühnenwerk Wellesz', seinen »Bakchantinnen« sagen, daß es richtig war, diesen Weg zu gehen. Die Entwicklung, für die das kultische Theater eigentlich bloß Ausgangspunkt war, führt hier zu einer tragischen Choroper ganz großen Formats, gewissermaßen als der Pointe, nach der diese ganze Entfaltung abzielt. Wellesz ist, gerade was das Stilistische betrifft, im letzten Jahrzehnt einen weiten Weg gegangen. Noch die »Prinzessin Girnara« (1921) ist zum großen Teil vom rein Klanglichen aus gestaltet. Die Oper hat einen indischen Stoff zur Grundlage, und ein sehr farbiges Orchester, vorwiegend impressionistisch gehandhabt, gibt das Grundkolorit des Werkes. Aber schon das ein Jahr später erschienene »Persische Ballett« fügt dieser Tonsprache ein ganz neues rhythmisches Element hinzu, das für die Zukunft von großer Bedeutung werden sollte. Interessant ist hier vor allem der sehr reiche und abwechslungsvolle Schlagwerkpart, von dem aus sich diese Rhythmik aufs ganze Orchester überträgt. 1923 folgt »Alkestis«, ein antiker pathetischer Stoff, vorwiegend aus dem Rhythmisch - Motorischen heraus gestaltet. Wichtig sind hier jene knappen, energiegeladenen Zellen, in denen oft ein Akkord über einen bestimmten starren Rhythmus gelegt wird, über dem sich dann die Melodik entwickelt. Während im Ballett »Achilles auf Skyros« dem Text folgend das klangliche Moment wieder erhöhte Bedeutung erhält, treten in der »Opferung

des Gefangenen« neuerlich jene gewissen Rhythmen hervor, für die es bezeichnend ist, daß verhältnismäßig selten über den guten Taktteil hinübergebunden wird. Dadurch erhält die Musik etwas Unerbittliches, geradezu Schicksalhaftes. Und das kommt gerade diesem »kultischen Drama für Tanz, Sologesang und Chöre« sehr zustatten, etwa im Tanz der Jaguare oder in der ostinaten Baßfigur des ersten Siegerchores. Von einer ganz anderen und überraschenden Seite zeigt sich der Komponist in dem Singspiel »Scherz, List und Rache« (1927). Wenn Wellesz sich in seinen meisten Werken um große, breit angelegte Musik bemüht, stellt er sich hier eine ganz andere Aufgabe: ein kleiner duftiger Einakter, drei Personen, alles dünn instrumentiert, solistische Holzbläser vorschlagend. Das ganze Werk von einer liebenswürdigen, diskreten Komik, in seinen $^6/_8$-Takten an Pergolese erinnernd.
Hierauf folgt nun nach drei, vorwiegend mit absoluter Musik ausgefüllten Jahren, wieder ein tragisches Werk: die Bakchantinnen. Der große, breite Stil, wie er in früheren Werken vorgebildet war, wird hier in einer gereiften und meisterhaften Art gestaltet. Der Chor ist Grundlage sowohl der Handlung wie der Musik. Alles ist auf große Entwicklung gestellt. Was hier so bemerkenswert ist, ist das: Die Mehrzahl der modernen Komponisten ist in ihrer Tonsprache auf Kürze und Prägnanz eingestellt, Eigenschaften, die natürlich besonders dort, wo es sich um Witziges handelt, von Bedeutung sind. Auch Wellesz arbeitet in »Scherz, List und Rache« so. Wenn es aber wie hier darauf ankommt, große szenische Komplexe zusammenzufassen, da versagt den meisten der Atem. Mitunter hilft man sich hinweg, indem man auf die große Kantilene der Spätromantik zurückgreift. Dabei aber liegt natürlich die Gefahr, Überkommenes und schon oft Gesagtes zu wiederholen, sehr nahe. Wellesz löst das Problem von der rhythmischen Seite her. Der Rhythmus, früher vorwiegend für kurze Zellen bedeutungsvoll, dient hier dazu, große Zusammenhänge zu einen, ohne daß irgendwie das Gefühl einerseits von Atemlosigkeit, anderseits von Überlänge aufkommen könnte.
Die Überwindung der romantischen Oper vereinfacht sich für einen Künstler, der bewußt dort anknüpft, wo seinerzeit die große Wiener Opernkunst abbrach, jene Kunst, die in Gluck, Mozart und Beethoven Höhepunkt und Abschluß gefunden hat. Denn die romantische Oper war niemals eine Wiener Angelegenheit. Die Rolle Wiens als südlichste der deutschen Musikstädte, als Brücke zur italienischen Opernkunst, ändert sich während der Romantik dahin, daß keiner der führenden deutschen Opernkomponisten enger mit Wien verbunden ist. Wenn also die Gegenwart der Wiener Opernkunst in Wellesz und Berg wieder zwei Musiker repräsentiert, die Entscheidendes zu den aktuellen Fragen zu sagen haben, so wird sich hier ein wichtiger Anknüpfungspunkt ergeben. So ist es der unromantische Zug nach äußerster Spannung und Geschlossenheit, der Wellesz aus der kritischen Situation, in der sich die Oper 1920 befand, herausgeführt hat. Die erste Vision des

Kunstwerks ist ihm immer die formale. Das interessante Detail darf in seiner Rolle niemals so hervortreten wie in der Romantik, wo es oft den Rahmen des Werkes sprengt.

Wellesz zählt zu den im modernen Musikleben sehr dünn gesäten wirklichen Fachleuten für Operndramaturgie. Und wenn man Gelegenheit hat, etwa seine diesbezüglichen Vorlesungen zu hören, so sieht man, daß sie auf das kompositorische Werk sehr viel Licht werfen. Was vor allem auffällt, ist die Betonung der rein opernmäßigen Führung der Handlung. Alles, was der Oper nicht entspricht, wird abgelehnt, wie etwa Einflüsse aus dem Oratorium oder jene gewisse romantische Balladentechnik, die wichtige Teile der Handlung nicht spielen, sondern erzählen läßt. »Handlung ist, was geschieht«, hat mir Wellesz einmal in einem Privatgespräch gesagt. Und in allen seinen Stücken ist ja der klare Duktus der Handlung auffällig. Man beachte zum Beispiel die Art, in der er Goethes Buch zu »Scherz, List und Rache« umgearbeitet hat, mit der Reduktion von fünf Akten auf einen und der Vereinfachung der Handlung. Daraus ergeben sich natürlich wichtige Folgen für den Musiker. In einer Oper, die zu viel überflüssige Episoden bringt, wird eine gewisse Unruhe des Ausdrucks herrschen, die größere musikalische Entfaltung ausschließt. Erst eine große klare Linienführung ermöglicht Bildungen wie die Agavearie in den »Bakchantinnen«.

Bedeutsam für Wellesz ist ferner der Grundsatz, daß in der Oper — teilweise im Gegensatz zum Schauspiel — die Gestalt wichtiger ist als die Handlung. In erster Linie sind es immer Figuren, die uns interessieren, der Ablauf des szenischen Geschehens interessiert eigentlich erst insofern, als er das Schicksal der mehr oder weniger interessanten Figuren ist. Der Grund für diese Behauptung ist natürlich der: Die Person äußert sich dramatisch im seelischen Ausdruck, in Stimmungen, in Affekten, kurzum in seelischen Zuständen, die sich einfach und leicht in Musik umsetzen lassen, während Handlung, losgelöst von der Gestalt, darzustellen für den Musiker zumeist eine mißliche Sache ist. So also wird die Gestalt zu Musik, und dort, wo an dramatischen Wende- oder Ruhepunkten eine Person die psychische Situation zusammenfaßt, stehen geschlossene musikalische Formen, Arien, Ensembles usw. Vielleicht ergeben sich von dieser geistigen Einstellung aus Parallellen zum 18. Jahrhundert, zum Zeitalter der Affektenlehre, und es ist sicher nicht ohne Belang, daß Wellesz vor Metastasio und seinen Operntexten eine seltene Hochachtung hat.

Interessant ist zu beobachten, wie Wellesz einer ganzen Oper ihre Grundfärbung gibt. Es ist ja das eines der schwierigsten Probleme der Opernkomposition: einem Werk eine gewisse musikalische Färbung, ein gewisses Aroma zu geben, das gerade dieser einen Komposition eigen ist und ihr Charakteristikum ausmacht. Die Romantiker haben das zumeist mit Hilfe instrumentaler Klangfarben oder später auch mittels harmonischer Effekte

erreicht. Wie Wellesz in den »Bakchantinnen« diese Frage löst, ist bezeichnend für die ganze moderne Art musikalischen Denkens: die Grundfarbe ist der Rhythmus. Die gewisse ostinate Rhythmik ist uns ja schon von früher her bekannt. Was aber diesem Werk den besonderen Charakter gibt, ist die Gestaltung der ganzen Musik aus dem Daktylusrhythmus heraus, der die ganze Oper hindurch Symbol des Griechentums bleibt.
Das Gesamtbild der Persönlichkeit Wellesz' wäre ohne Erwähnung seiner wissenschaftlichen Tätigkeit unvollständig. Über seine dramaturgische Lehre wurde ja bereits gesprochen, und auch sonst zieht ihn das Problem der Oper immer wieder an. Es ist nun bezeichnend für seine ganze Art, Musikwissenschaft zu betreiben, daß er dabei nie den Zusammenhang mit lebendiger Musik vergißt. Falsch wäre es, sein kompositorisches Oeuvre als Realisierung wissenschaftlicher Thesen aufzufassen, sondern man kann umgekehrt seine historische Arbeit nur aus seiner künstlerischen Einstellung heraus erfassen. So etwa seine Arbeiten über die Oper Cavallis und Cestis, die nie abstrakt Bibliographisches bieten, sondern immer das gesamte geistige Bild einer Zeit berücksichtigen.
Und diese Arbeitsweise ist natürlich auch nur Ausdruck einer Persönlichkeit, die jedes musikalische Ereignis nur im Zusammenhang mit dem Gesamtbild einer Zeit betrachten kann, ebenso wie sie selbst dort, wo sie schöpferisch wird, am innigsten verbunden ist mit all dem, was unsere Zeit bewegt.

WESEN UND URSPRUNG DES „VOLKSLIEDES“

VON

WERNER DANCKERT-JENA

Fast alle Entdeckungen gründen sich auf seelische *Wahlverwandtschaft.* So blieb es dem Zeitalter *Herders* und *Rousseaus*, das den Urstand der Menschheit suchte, vorbehalten, die »Stimmen der Völker« im Liede dem Bewußtsein der abendländischen Kultur erstmalig zu erschließen. (Für den im wesentlichen aristokratisch gesinnten Barock gab es noch kaum folkloristische Fragen.) Begreiflicherweise gründete sich diese frühe Sammeltätigkeit noch nicht auf einen geschichtlichen Fernblick, und so war es denn auch um Rang und Echtheit der Funde nicht immer gut bestellt. Mißverständnisse und Umdeutungen blieben im Grund unvermeidlich für eine Zeit, die sich selbst ein unverrückbares ästhetisches Richtmaß in ihren »*Liedern im Volkston*« gesetzt hatte.
Was im Ausgange des 18. Jahrhunderts und noch eindeutiger in *romantischer* Zeit als »Volkslied« hingenommen, gefordert und neu geschaffen wurde, war

vielfach nichts anderes als ein unverfälschter Ausdruck der jungen Kultur des verselbständigten *Bürgertums:* zellenhaft, rational-»faßlich«, wie es schon die aufklärerische Ästhetik vorschrieb, jedoch aufs äußerste simplifiziert gemäß dem neueren »Volkston«-Ideal, ohne »gelehrte Künstelei« und so schlicht im Tonfall, daß im Hörer der »Schein des Bekannten« wachgerufen wurde (J. A. P. *Schulz* in der Vorrede zum I. Teil seiner 1785 erschienenen »Lieder im Volkston«). Das Melos dieses Liedes überschritt niemals den engen Kreis der Tonika-Dominant-Harmonik, und für die Übereinkunft von Wort und Ton blieben im wesentlichen die rationalistischen Erwägungen der »Berliner Liederschule« in Geltung! Ähnlichkeit des musikalischen mit dem poetischen Ton forderte Schulz; die überaus knapp gearbeitete rhythmische Paßform seines Liedes bildete gradezu einen Gegenpol zum melismatisch strömenden Linienspiel *echter* Folklore. Durch die rasch um sich greifende *Liedertafelei* gewannen solche Anschauungen bald eine breite gesellschaftliche Gundlage.

Erst die *Romantik* trennte sich mit Entschiedenheit von diesen aufklärerischen Idealen. Zunächst *in praxi:* es gibt — zum mindesten in frühromantischer Zeit — kein »romantisches« Volkslied; was heute zumeist so genannt wird, zehrt in Wahrheit immer noch von den Vermächtnissen des Aufklärungszeitalters! Wohl bedienten sich die zahlreichen kleinbürgerlichen Liederkomponisten des 19. Jahrhunderts in steigendem Maße »romantischer« Stilrequisiten, aber das innere Wesen des im Grunde abseitigen, esoterischen Romantikerstils blieb ihnen verschlossen. Namentlich die *negativen* Züge des romantischen Kunstwerks waren es, deren man sich bemächtigte: die Hinneigung zum Genre und die Abschilderung von seelischen »Erlebnissen«. Die tiefe und echte *metaphysische* Sehnsucht des romantischen Künstlers hingegen (die zugleich seine schicksalhafte Vereinsamung im 19. Jahrhundert ausmacht), blieb unverstanden. Nicht aus wirklichkeitsentrückter Hingabe an das Wunderbare, Irrationale gestaltete man, sondern aus *realistischem* Gefühlsschwall.

Aus diesem Zwiespalt zwischen echter und Pseudoromantik erklären sich fernerhin mancherlei sinnfällige Unterschiede zwischen *Theorie* und *Praxis.* Zahlreiche volkstümliche Gesellschaftslieder des 19. Jahrhunderts gehen auf wohlbekannte Komponistennamen zurück, die noch heute fast jedes Kommersbuch anführt. Nach der romantischen Kunstlehre hingegen entspringt das echte Volkslied der namenlosen, unbewußt wirkenden, kollektiven Schöpferkraft des übergreifenden »*Volksgeistes*«.

Diese zunächst seltsam anmutende Deutung enthält eine tiefe und unverlierbare Erkenntnis. Das echte Volkslied entspringt wirklich der *Gemeinschaft,* zwar nicht in der handgreiflichen Auslegung: es sei niemals von einem Einzelnen gestaltet worden, wohl aber in dem Sinne, daß seine Wort- und Tongehalte stets eingebettet bleiben in den breiten Strom eines übergreifenden, religiös gebundenen Seelentums.

Freilich haftet der kollektivistischen These der Romantik eine aus dem 18. Jahr-

hundert übernommene Schwäche an: nicht zur Genüge berücksichtigt ist die *gesellschaftliche Schichtung*. Ein »Volks«-Lied in diesem schlechthin umfassenden Sinne möchte vielleicht allenfalls in gewissen primitiven Gemeinschaften der geschichtlichen *Frühzeit* bestehen, kaum aber in den reicher gegliederten Kulturbauten des Abendlandes. Die geschichtliche Wirklichkeit zeigt jedenfalls gerade in den Blütezeiten des abendländischen »Volksliedes« eine deutlich wahrnehmbare, vielfach sogar unüberbrückbar scharfe *klassenmäßige oder »ständische« Scheidung der Kunstbereiche*. Höfischer Minnesang, bürgerlicher Meistergesang, aristokratische Ars nova, städtisch-bürgerliche Liedbearbeitung und als Grundlage des Stufenbaues die namenlose, fast nur mündlich überlieferte musica vulgaris, Bauernlied und Weise der fahrenden Leute: so lautet ungefähr die Schichtung der weltlichen Musikbereiche im späteren Mittelalter.

Das einheitlich ungegliederte »Volk« der romantischen Geschichtsauffassung hingegen war ein allzu bürgerliches Leitbild. Heute, da man den *Stufenbau* der mittelalterlichen Metaphysik und der mittelalterlichen Ständegesellschaft auch in den Künsten wiederentdeckt hat, muß zunächst die Frage aufgeworfen werden, ob und wieweit diese verschiedenen Schichtungen an der Dynamik des abendländischen Kulturablaufs und der kleineren nationalen Sonderabläufe beteiligt sind. Nach *Spenglers* Lehre wurzeln alle Hochkulturen in dem zeitlosen, geschichtslosen, jeglichem Werden entrückten Urgrunde des *Bauerntums*. Nun ist gewiß nicht zu bestreiten, daß in gewissen bäuerlichen Bezirken innerhalb der meisten europäischen Nationen vereinzelt, ja oasenhaft altes Kulturgut unverändert die Jahrhunderte überdauert hat, und ein Blick auf die ost- und südosteuropäischen Länder erweist aufs bündigste, daß echtes Volkslied *nur innerhalb des bäuerlichen Lebenskreises* wächst und blüht. Unbewiesen und unbeweisbar indessen bleibt die romantisch beeinflußte These von der unbedingten *Ursprünglichkeit*, *Eigenwüchsigkeit* und *Unwandelbarkeit* solcher Bauernkunst.

Die geschichtliche Erfahrung lehrt es uns anders. Innerhalb der Kulturpyramiden gehen die Strömungen in *beiden* Richtungen, ab- und aufwärts. Und kennzeichnend scheint es gerade für den Aufbau der *Hoch*kulturen zu sein, daß ihre *Unterschicht* am Lebensstil der geistesgeschichtlich führenden Oberschichten *beteiligt* ist, wenngleich in abgewandelten, zumeist vereinfachten Formen. Wo auch immer wir heute noch echtes uraltes Volkskunstgut gewahr werden — etwa in Rußland, in den Balkanländern, in Südfrankreich und der Bretagne, in den gälischen Provinzen Großbritanniens, in Spanien und Süditalien: überall treten uns Überbleibsel und deutliche Spuren älteren *Hochkulturgutes* entgegen, die sich in den bäuerlichen Schichten abgelagert und selbständig fortgebildet haben.

Eine bedeutsame Mittlerin solcher höheren Einflüsse alter Kunstmusik war im slavischen wie im abendländischen Kulturkreise die *Kirche*. Das lineare

Zierwerk und die Kirchentonarten altrussischer Folklore weisen ebenso deutlich auf *sakrale* altbyzantinische Quellen hin, wie etwa die Gestaltung der slavischen Heiligenbilder. Die einzigartige Bauernpolyphonie des ostslavischen Kreises — Groß-, Weiß-, Kleinrussen — hängt gewiß mit stilverwandten Formen frühmittelalterlicher sakraler Mehrstimmigkeit zusammen. Auch in den nördlichen Randgebieten der abendländischen Kultur, z. B. im entlegenen Island, haben sich bis auf den heutigen Tag ähnliche Überbleibsel (Organa) des frühmittelalterlichen Kirchenstils erhalten. Bretonische, walisische und irische Gesänge sind von der melodischen Gesetzlichkeit des z. T. noch vorabendländischen gregorianischen Chorals auf das nachhaltigste beeinflußt. (Die keltischen Pentatonismen sind allerdings als Rückstände von noch älteren, heidnischen »Mutterrechts«-Kulturen zu deuten.) In Spanien, dem Grenzlande zum Orient, vermischen sich die gregorianischen Wendungen vielfach mit maurischem Kulturgut. Höchst verwickelte, buntfarbige Mischgebilde zeigen aus dem gleichen Grunde manche Balkanländer.
So speist sich das echte Volkslied aus zwiefacher Quelle: die sakrale Kunstmusik übereignet die Substanz der Kunstsprache und mit ihr das irrationale religiöse Ethos, das ungebrochene Bauerntum hingegen die vitalen Kraftzuflüsse. Weil nun zwischen den beiden Polen stets eine fühlbare Spannung besteht, darum ermöglicht sich ein befruchtendes Überströmen. Wo diese Spannung nachläßt, da stirbt das Volkslied aus und wird durch »volkstümliche« Ableger einer (weltlich-rationalistischen) Kunstmusik abgelöst — so in Italien, Frankreich und England schon seit dem späteren Mittelalter, in Deutschland seit dem 16. Jahrhundert —, oder es bilden sich eigentümlich provinzielle stagnierende Mischformen heraus, wie etwa die Ländler, die Schnadahüpfl- und Jodlergesänge der deutschsprachigen Alpenländer, die wahrscheinlich großenteils im vorklassischen Divertimento und im bürgerlichen Gesellschaftstanz des 18. Jahrhunderts ihren Ursprung haben.
Das *echte* Volkslied hohen Ranges hingegen (das die meisten, die darüber reden und schreiben, kaum kennen) verleugnet seinen sakralen Ursprung nicht. Mag auch seine Sprache ganz »weltlich« klingen, so bleibt es doch *ein ungebrochen ganzheitlicher Linearstrom, das Zeugnis eines gebundenen, religiös verwurzelten Daseins.* In der viel beredeten *Namenlosigkeit* der Volksliedentstehung und -verbreitung ist nun die Kehrseite dieser Kulturlage zu erblicken: der gebundene Mensch fühlt sich nur als Mittler übergreifender Mächte, nicht als verantwortlicher Selbstschöpfer des Kunstwerks. Fern liegen ihm daher auch die zielvoll vorausdisponierende, elementenhafte Anlage, die »motivische« Technik (die z. B. kennzeichnend ist für das neuzeitliche »volkstümliche« Gesellschaftslied!), die naturalistische oder »psychologische« Nachzeichnung der Wortbedeutungen.
Damit ist über die heute umlaufenden Bemühungen, dem »Volke« sein verlorengegangenes Liedgut wiederzuschenken, schon das Urteil gesprochen:

sie gleichen dem aussichtslosen Versuche, ausgetrocknete Herbariumspflanzen wieder zum Blühen zu bringen. Wie sollte auch das Lied alter Zeiten heute gedeihen, da ihm doch der Wurzelboden seines ursprünglichen Daseins entzogen ist!
Fügen wir uns darum dem unabänderlichen Schicksal, das unserer Kultur seine selbständige *Kunstmusik* zuweist, die ihre eigenen Pfade verfolgt! Wenn das Volkslied im 19. Jahrhundert und heute innerhalb der slavischen Länder sich mit einer jungen abendländisch beeinflußten Kunstmusik verbindet (Mussorgskij, Rimskij-Korssakoff, Bartok u. a.) oder in höchst artistischen Spiegelungen von dorther widerstrahlt (z. B. in manchen Werken Strawinskijs), so bedeutet das eine Grenzlage par excellence, die eben nur kennzeichnend ist für die junge Kunst des Slaventums und gewiß nicht für zeitgenössische Musik schlechthin. Sie zeigt uns aber jedenfalls den Lebensraum an, in welchem Folklore, abgelöst von ihrer ursprünglichen geschichtlichen Verwurzelung, heute überhaupt noch zu bestehen vermag: *die lebendige Kunstmusik.*

ROMANTISCHES UND SACHLICHES KLAVIERSPIEL

VON

ARNOLD WALTER-BERLIN

Für die Leistung des Interpreten ist die Synthese charakteristisch, die er im Kampf der Gegensätze zwischen subjektivem Gestaltungswillen und objektiver Wiedergabe, zwischen Werktreue und persönlicher Auffassung zu erreichen vermag. Jenseits der individuellen Synthese erfährt das Problem generelle Lösungen: der Stilwille einer Epoche schafft auch für die Interpretation eine bestimmte Grundhaltung, die aus den gleichen Faktoren resultiert wie die der Werke. Dem Kampf gegensätzlicher Stile folgt die Auseinandersetzung der zugehörigen Interpretationsmöglichkeiten: sachliches Klavierspiel ist die aus dem Geist neuer Musik erwachsene Werkwiedergabe. Die oft erörterten, für Romantik und neue Musik charakteristischen Gegensatzpaare: Homophonie-Polyphonie, Extensität-Intensität, harmonische Differenzierung-Nebensächlichkeit der klanglichen Ergebnisse, übersteigerter Individualismus-objektive Haltung lassen sich auf die umfassendere Antithese: Klang-Gestalt zurückführen. Urelemente der Musik, haben sie Anteil an jedem Werk, — die Gestalt manifestiert sich im Klang, Klang an sich ist ungestaltete Materie — sind beide immer vorhandene, unentbehrliche Faktoren alles Schaffens; in den einander ablösenden Stilen aber gleichsam gegensätzlich gelagerte Ausgangspunkte, von denen aus versucht wird, die lebensnot-

wendigen Synthesen zu erreichen; polar verschiedene musikalische Weltanschauungen, aus verschiedenen Klangidealen erwachsen. Ihre Prinzipien erweisen sich als für die ihnen koordinierten Interpretationstypen verbindlich.

Einem schaffenden Künstler wäre es nicht möglich, seine Werke in einem anderen als seinem eigenen, zeitbedingten Stil zu schreiben; von den nachschaffenden wird ähnliches immer wieder verlangt. Die wertvollen Werke der Vergangenheit stehen im Mittelpunkt des Interesses, die Konzertprogramme sind historisch orientiert und umfassen Kompositionen unterschiedlichster Haltungen in bunter Folge. Dem Interpreten bleiben zwei Möglichkeiten der Rettung aus dem Dilemma: seinen Interpretationsstil allen Werken gegenüber durchzusetzen oder den Versuch zu machen, Werke gegensätzlicher Haltung objektiv richtig wiederzugeben. Ist letzteres überhaupt denkbar? Dem Verstand ist es zweifellos möglich, Konstruktionen ex contrario zu folgen und Dinge zu begreifen, die im tiefsten unbegreiflich sind als Resultanten nicht mehr erlebbarer Prämissen. Aus dem Verstand allein aber wächst niemals die für den Künstler unerläßliche Totalität der Beziehung, alles historische Wissen ersetzt nicht die Bindung durch den Instinkt. Wenn es wahr ist — und es wird sich schwer widerlegen lassen —, daß der Künstler dem Wollen seiner Zeit untertan ist, daß er einseitig sein muß, um ihr ganz gerecht zu werden, zu tiefst dem Werdenden, Lebendigen verhaftet, dann erscheint uns die Möglichkeit dieser Interpretationsart sehr zweifelhaft; und ihr Wert — gesetzt, sie wäre möglich — gering: Die Universalität des Interpreten ist ein Wunschtraum, dem keine Wirklichkeit entspricht.

Bleibt die andere Möglichkeit, der wir in der Praxis immer wieder begegnen: Solange sich die Künstler nicht auf die Wiedergabe jener Werke beschränken werden, deren Stil mit ihrem Interpretationsstil im wesentlichen übereinstimmt — nur die werden sie ganz nachschaffen, ganz ausschöpfen können —, werden wir immer wieder die unleidliche Dissonanz zwischen beiden erleben. Die romantischen Klavierspieler verfälschen die neue Musik und die des 18. Jahrhunderts, die sachlichen die der Romantik. Ob man nun Bachfugen mit dem gewaltigen Pathos der Klangschattierungstechnik und der übersteigerten Dynamik des 19. Jahrhunderts vorträgt oder Lisztetüden spielt, als hätte man lediglich ein Referat über die vorhandenen Noten zu halten, ohne Leidenschaft für differenzierte Farbwirkungen, harmonische Subtilitäten, ohne ausgesprochenen Sinn für Klangphantastik — ist im Wesen dasselbe und eins so unzulänglich wie das andere.

Als Exponenten gegensätzlicher Beziehung zu den Wesensformen der Musik scheinen beide Interpretationsarten gleichberechtigt; am Instrument aber haben die sachlichen Pianisten einen schweren Stand. Die Entwicklung des Klavierbaues ging mit der der romantischen Musik Hand in Hand; im Lauf dieser Entwicklung wurde die präzise Klarheit und Reinheit des Tons der

Klangfülle und den dynamischen Schattierungsmöglichkeiten geopfert: das Klavier wurde das romantische Instrument par excellence. Der Interpret, dem es nicht um den Klang geht, sondern um strukturelle Klarheit, kann die wertvollen Eigenschaften des Instruments nicht gebrauchen, die, derer er bedarf, sind nur bedingt vorhanden: die Intentionen seines Spiels widersprechen dem Geist des Klaviers. Man verzichtet immer mehr darauf, die Musik des 18. Jahrhunderts auf unseren — dazu gar nicht geeigneten — Riesenflügeln zum Klingen zu bringen; auch bei den Klavierwerken neuer Musik wird man die Empfindung nicht los, als wendeten sie sich an ein nicht mehr oder noch nicht existentes Instrument, als seien sie nicht für, sondern gegen das Klavier geschrieben. Nicht umsonst gibt es so wenig Werke neuer Haltung für Klavier, das seiner Natur nach immer wieder zur Homophonie verlockt, zur kompakten Akkordik, zur Extensität, zum schönen Klang ... Die moderne Polyphonie — der wertvollste Faktor neuer Musik — ist ihrem tiefsten Wesen nach vokal wie alle Polyphonie; im Instrumentalen drängt sie zur Verdeutlichung durch die Farbe, zum Auseinanderlegen im Raum, zum Kammermusikalischen, meidet das Klavier also mit Ausnahme weniger Werke. Der Versuch Hindemiths, es als eine „interessante Art Schlagzeug« zu behandeln und vom Rhythmischen her neue Verwendungsmöglichkeiten zu finden, bedeutet Degradation, Nichtbeachten seiner hervorragenden Qualitäten, seines eigentlichen Wesens; nicht viel anderes ist von Strawinskij zu sagen. Als Interpret seiner Werke ist er der sachlichste aller sachlichen Pianisten: sein viel zitiertes Wort von der einer Nähmaschine vergleichbaren rhythmischen Präzision ist für sein Spiel durchaus charakteristisch; aber auch hier, wo wir ganz sicher sein können, daß die kongeniale Wiedergabe dem Geist der Werke vollkommen gerecht wird, spüren wir bei aller Identität des Werk- und Interpretationsstils die Diskrepanz zwischen diesem und dem unbesiegten Geist des Klaviers.

Wir sehen: Bei aller prinzipiellen Gleichberechtigung wird der Raum für die praktische Betätigung der sachlichen Pianisten immer enger. Die Musik des 18. Jahrhunderts reproduzieren sie nicht mehr in oktavendonnernden Bearbeitungen, sondern am Cembalo, zur romantischen Musik — die drei Viertel der gesamten Klavierliteratur umfaßt — stellen sie sich bewußt in Gegensatz. Klavierwerke neuer Musik sind selten; und die widersprechen dem Geist des Instruments, wie es nun einmal geworden ist und Berücksichtigung verlangt. Gleichviel: das sachliche Klavierspiel ist aus denselben Wurzeln gewachsen wie die neue Musik und unlösbar mit ihr verknüpft; wenn es als Reaktion gegen den Klangfetischismus der Vergangenheit den Haß gegen den Klang bis in die Bereiche skurrilster Abstraktion übertreibt, ist das sein gutes revolutionäres Recht. Sachliches Klavierspiel und neue Musik bedingen einander wie romantische Musik und romantische Interpretation; mag die Wirkungsmöglichkeit der der Musik unserer Zeit koordinierten Interpretationsart

noch so bescheiden sein, behält sie doch ihre prinzipielle Bedeutung als Erscheinungsform unserer Stilidee; das Gestaltideal wird Gegenpol des Klangideals, die Abstraktion, der denkbar schärfste Gegensatz zu den Klangorgien der Romantik, ist erreicht — die Grenzpunkte sind deutlich geworden, zwischen denen die unzähligen, für schaffende und nachschaffende Künstler notwendigen Synthesemöglichkeiten liegen; auch die Synthesen aber kommen von einem der beiden Pole her: vom Klang oder von der Gestalt.

DIE MÜNCHENER FESTSPIELE 1931

Der Beginn der Münchner Festspiele dieses Sommers fiel genau auf die schwarzen Julitage, in denen die wirtschaftliche Krise zum Ausbruch kam. Es braucht weiter keiner Erklärung, welch unangenehme Folgen dies für den Besuch hatte. In den letzten Jahren waren über 80 % der verkauften Plätze von Ausländern besetzt. Daß man diesmal nicht nur im Prinzregententheater, sondern auch im kleinen Residenztheater Lücken sah, ist bedauerlich. Um so mehr als das künstlerische Niveau der Aufführungen im allgemeinen gut war und *summa summarum* sogar höher stand als in den letzten Jahren. Man hatte sehr mit Recht das Programm ein wenig eingeschränkt, indem »Holländer« und »Entführung« fortfielen. (Diese Mozartoper »zieht« merkwürdigerweise nicht in Amerika.) Dafür hatte man einen hochinteressanten Ersatz im »*Idomeneo*« gefunden, der, an dieser Stelle vor 150 Jahren uraufgeführt, vor kurzem in der Wolf-Ferrarischen Bearbeitung neueinstudiert worden war. Diese glückliche Neueinrichtung dürfte wohl geeignet sein, die unsterblichen Werte der Mozartschen Musik für die Bühne zu retten. Sie reduziert die Unstimmigkeiten des Urtextes auf ein Minimum und läßt überall den alten Meister selbst sprechen, verkleistert dabei geschickt und wenig merkbar die Fugen, die durch die Risse der großen notwendigen Streichungen und Umstellungen entstanden. Die Vorbereitung durch die Bayerische Staatsoper war sehr sorgfältig durchgeführt und machte in der vortrefflichen Besetzung mit Fritz Krauß als Idomeneo, Sabine Offermann (Idamantes), Elisabeth Feuge (Ilia) und Hildegarde Ranczak, die mit Felicie Hüni-Mihacsek als Elektra alternierte, einen starken Eindruck.

Im übrigen boten die Festspiele das gewohnte Bild. Der »*Ring*« wurde zweimal geschlossen gespielt, ferner: *Meistersinger, Tristan, Parsifal* und *Lohengrin* von Wagner und die Mozart-Opern: *Figaro, Cosi fan tutte, Don Giovanni* und *Zauberflöte*. Den Löwenanteil an der musikalischen Leitung hatte naturgemäß *Hans Knappertsbusch*, unterstützt von *Paul Schmitz*. Je eine Aufführung von »Lohengrin« und »Zauberflöte« dirigierte *Egon Pollak*, eine »Cosi fan tutte«-Vorstellung wurde durch die überlegen humorvolle Wiedergabe unter dem Stab von *Richard Strauß* zu einem reizvollen Festspielerlebnis. Strauß war auch von der geselligen Vereinigung des Bayerischen Staatstheaterorchesters für ein Konzert zum besten ihrer Wohlfahrtskasse gewonnen worden, in dem er seine »Alpen-Sinfonie«, die Suite aus »Bürger als Edelmann« und »Till Eulenspiegel« mit größtem Erfolg zur Aufführung brachte. Es würde den Rahmen dieser Besprechung weit überschreiten, wollte man auch nur andeutungsweise der fast durchweg ausgezeichneten Leistungen unserer Solisten gedenken. Das treffliche Ensemble der Staatsoper war durch einige Gäste vervollständigt, von denen hier nur genannt seien: Laubenthal und Taucher als Siegfriede, letzterer auch als Tristan, Weber als Hagen, König Heinrich und Pogner, Schützendorf (Alberich), Olschewska (Erda) und Elisabeth Schumann als unübertreffliche Susanne. *Oscar von Pander*

DIE ZOPPOTER WALDOPER 1931

Nachdem im Laufe der letzten Jahre die meisten Wagnerwerke einzeln auf der Naturbühne erschienen waren, wagte man sich in diesem Sommer zum erstenmal an eine zyklische Aufführung der drei Hauptwerke des Rings. Das ist hier bühnentechnisch keine Kleinigkeit, wo höchste Naturtreue als Prinzip gilt. Alles wird massiv aufgebaut: Hundings Haus und die Gibichungenhalle können es an Solidität mit jedem Weekendhaus aufnehmen. Durch immer neu gruppierte (auf Geleisen verschiebbare) Felspartien werden dem tiefen Bühnenraum geschlossene Bilder abgewonnen. Naive Schaulust findet Befriedigung durch naturalistische Einzelheiten: Frickas Auffahrt im eleganten Widdergespann, den Galopp der Walküren über die Felsen, den ergötzlich feuerspeienden Drachen. Aber auch große Wirkungen gibt es, die keine geschlossene Bühne erreicht: wenn beim Feuerzauber der ganze Wald zu brennen scheint, wenn auf Hagens Appell hundertweise die Mannen aus allen Winkeln herbeiströmen, wenn Siegfrieds Leiche bei Fackelschein in den Wald hineingetragen wird. Bei solchen Massenszenen bewährt sich die Meisterschaft, mit der *Hermann Merz* die gewaltigen Dimensionen des Raumes zu nutzen versteht. Einiges, wie die Andeutung des Rheins in der Götterdämmerung, setzt freilich eine willige Phantasie voraus. Am vollkommensten gelingt die Verschmelzung von Kunst und Natur im »Siegfried«, doch gibt es auch in den beiden andern Werken Szenen genug, die durch die Mitwirkung der Natur einen Stimmungszuwachs erfahren.
Dazu kommt das Wunder der Akustik, das die Singstimmen so sehr begünstigt. Nichts wird hier vom Nibelungenorchester zugedeckt. Dagegen fehlt diesem allerdings sowohl die Sinnlichkeit des Streicherklangs, wie die elementare Wucht der Kraftausbrüche. Den ersten Zyklus leitete *Pfitzner*, durch Eigenwilligkeit der Temponahme überraschend, aber nicht überzeugend. Mehr auf große Linie bedacht, erwies sich dagegen *Schillings* wieder als überlegener Wagnerinterpret. Sein Bayreuther Wirken unterbrechend, sang *Gotthelf Pistor* den Siegmund und den jungen Siegfried mit natürlicher Anmut und besonders in der Tiefe wundervoll timbrierter Stimme. Neben ihm konnte sich *Carl Hartmann* mit seinem jugendfrischen Jung-Siegfried gut behaupten, während *Fritz Soot* als Götterdämmerung-Siegfried eine Leistung von hoher Reife bot. Im Gegensatz zu *Gertrud Bindernagels* gesanglich und darstellerisch hinreißender Brünnhilde entfernte sich die Wiedergabe *Göta Ljungbergs* vom Hergebrachten, konnte aber, trotz gelegentlicher stimmlicher Schärfe, namentlich in der Götterdämmerung, stark fesseln. Ein Hagen von überragendem Format war *Emanuel List*, ein Mime von klassischer Vollendung *Waldemar Henke*. Mit einer schönen Stimme prunkte *Walter Großmann* als Wanderer, für den Walkürenwotan fehlt es ihm an Wucht und Größe. Auch *Max Roth* enttäuschte etwas. Innerhalb ihrer Grenzen bewährten sich noch: *Margarete Arndt-Ober* (Fricka, Erda, Waltraute), *Elisabeth Friedrich* und *Maria Hussa* (Sieglinde), *Carl Braun* (Hunding, Hagen), *Adolph Schöpflin* (Alberich).
Leider war das Wetter wenig günstig. Zwei Vorstellungen mußten abgebrochen und am nächsten Tag zu Ende geführt werden. Trotz aller widrigen Umstände hatten die Festspiele auch in diesem Jahr recht starken Besuch, in der letzten Vorstellung allein 5000 Menschen.

Heinz Heß

DIE DRITTE NÜRNBERGER SÄNGERWOCHE

In erster Linie hatte man für dieses Jahr die kleine Form des Männerchors und Vertonungen im Volksliedstil berücksichtigt. Es wurde auf diese Weise ein recht bemerkenswertes Ergebnis ermöglicht. Eine längere Reihe empfehlenswerter Bearbeitungen vor-

wiegend im polyphonen Stil oder unter Zugrundelegung alter Tonarten zeigt die begrüßenswerte Bestrebung, von der rein literarischen Wortdeutung und Poeterei der alten Liedertafelei loszukommen. Arnold Mendelssohn, Wilhelm Schnippering, Kurt Thomas, Heinz Tiessen, Günther Raphael, Leo Blech, Ernst Krenek, Karl Kämpf, Hans Gal, H. K. Schmid u. a. haben auf diesem Gebiete die Literatur um manche wertvolle Arbeit bereichert. Verschiedentlich wurde auch wieder der Versuch gemacht, den Männerchorsatz in Verbindung mit alten Formen der Instrumentalmusik zu bringen. Zu den Werken eigener Prägung gehören vor allem die »persische Motette« von Heinz Schubert, die elegischen Gesänge von Erwin Lendvai und die in starke geistige Verbindung mit Eichendorff gebrachte Neuromantik eines Paul Müller-Zürich und Bruno Stürmer. Sehr günstig wurden auch im allgemeinen von kompetenter Seite der 126. Psalm von Paul Frankenberger, eine Motette von Karl Höller und Armin Knabs »Die Bauern« beurteilt, die ich nicht hören konnte. Die Ballade hatte in Walter Rein, das vaterländische Lied in einem klanglich groß aufgebauten, von keiner falschen Pathetik belasteten Hymnus Hans Heinrichs einen neuen repräsentativen Vertreter. Gewiß brachte auch bei dieser 3. Nürnberger Sängerwoche der naheliegende Versuch, mit dem Männerchorsatz humoristische Wirkungen zu erzielen, manche »Blüte«, was aber gerade auf diesem Gebiet mit echter Begabung und ehrlichem Können geleistet werden kann, das zeigte Hans Stieber mit seinen »Lustigen Tafelliedern«. Zu den feinsinnigen Chorklangstudien auf harmonischer Grundlage gehört Otto Siegls »Stiller Hof« und Albert Möschingers sensible »Posthornlyrik« (nach Lenau). Einen sehr großen Erfolg hatte Richard Wickenhauser mit seiner geschickt kopierten »Suite« im alten Stil. Mit Rücksicht auf den Raum muß ich es unterlassen, noch auf so manche andere talentvolle Arbeit einzugehen, die in dem fast schon zu weitgespannten Rahmen dieser Veranstaltung geboten wurde. Auch bei dieser Sängerwoche trat wieder eine lange Reihe hervorragender Chorleistungen in Erscheinung, die offensichtlich bekundete, daß selbst in den kleinsten Winkeln der deutschen Provinz heute eine zielbewußte Chorkulturarbeit betrieben wird. Um möglichst vielen Vereinen des »Deutschen Sängerbundes« künftig die Teilnahme an den Nürnberger Sängerwochen zu ermöglichen, wurde die Schaffung eines Reisefonds in Aussicht gestellt.

Wilhelm Matthes

DAS MÜNCHENER BUCH VOM MITTELALTER BIS ZUR GEGENWART

Der reiche Bestand musikalischer Werke läßt eine Ausstellung der Bayerischen Staatsbibliothek erwähnenswert erscheinen. Letzte Blüten gotischer Miniaturmalerei enthalten die von Nürnberger Franziskanern für das ehemalige Klarissenkloster am Anger geschaffenen Choralhandschriften (1494—96). Ihnen schließt sich ein Messenkodex (1538—43) an, in dem bei der Darstellung eines Requiems die Hofkapelle mit *Ludwig Senfl* an der Orgel wiedergegeben ist. *Hans Mielichs* Malereien zu den Motetten *Cyprian de Rores* und den Bußpsalmen *Orlando di Lassos* erschließen eine Welt von Bildern. Man bewundert die herrlichen Einbände, Meisterwerke Alt-Münchener Kunstgewerbes. In *Adam Berg*, seit 1564 in München ansässig, besitzt die Stadt einen Buch- und Notendrucker, der den niederländischen Kunstgenossen ebenbürtig ist. Vollendet in Typen, Initial-, Rand -und Bildschmuck ist die Prachtausgabe der Chorbücher von *Orlando di Lassos* »Patrocinium Musices«. Aber auch Bergs kleinere Drucke von Kompositionen Lassos und seines Kreises zeichnen sich durch hohe Schönheit aus. Ein kleines Gelegenheitswerk, von *Alois Senefelder* hergestellt, zeigt die erste Lithographie und zugleich den ersten in dieser Technik gefertigten Notendruck. Mit dem unscheinbaren Blättchen beginnt eine Umwälzung auf diesem Gebiet.

Bertha Antonia Wallner

DAS MUSIKLEBEN DER GEGENWART

OPER

BRAUNSCHWEIG: In der zweiten Hälfte der Spielzeit wuchsen trotz des arbeitsreichen Winters die Kräfte, ermöglichten stete Steigerungen und sogar zwei Uraufführungen. Im Goethe-Lessing-Jahr 1929 feierte das *Landestheater* »Faust« in allen möglichen dramatischen Beurteilungen des Stoffes; der Intendant *Himmighoffen* veranlaßte deshalb *Wilhelm Kleefeld*, durch Umarbeitung auch die Oper unsers Landsmanns Louis Spohr der Gegenwart anzupassen. Mit dem Rotstift allein war das allerdings unmöglich, der schwache Text vermag Gounod nicht zu verdrängen. Ein ähnliches Schicksal ist auch Mozarts »Idomeneo« beschieden, den nach R. Strauß und A. Rother *W. Meckbach* durch Hinzufügung einer Rahmenhandlung lebensfähig zu machen sucht. Diese Form nähert sich den Anfängen des melodramatischen Stils, der nach Plutarch (»Über die Musik«, Kap. 28) Rede und Gesang nicht gleichzeitig, sondern abwechselnd bot; da aber schon die alten Griechen nach Aristoteles diese Kunst tragisch empfanden und ihr deshalb im Lustspiel keinen Raum gönnten, Meckbach aber noch mehr als Mozart, der durch seine Oper die Münchener Karnevalsfreuden erhöhen sollte, die heitere Seite des ernsten Stoffes betont, also den ursprünglichen Charakter verkennt, wird die Parze Atropos dem Zwiddergeschöpf den dünnen Lebensfaden bald durchschneiden. Der rauschende Beifall für den Bearbeiter, die Führer *Kl. Nettstraeter*, *M. Haas* und die Hauptdarsteller ändert wahrscheinlich nichts an der Tatsache. Die Frühjahrs-Festspiele brachten einen Wagner-, Mozart- und Lortzing-Zyklus, denen sich bis zum Schluß Ende Juni noch Verdi- und Puccini-Abende anreihten. Die neue Spielzeit wird am 15. August mit »Lohengrin« eröffnet.

Ernst Stier

DÜSSELDORF: Unter dem Titel »*Hauptwerke moderner Musik*« faßte unsere Bühne eine Gruppe zusammen, der nicht immer diese Bezeichnung gebührte. Das stärkste Interesse konzentrierte sich auf die *westdeutsche Erstaufführung* von *Janaceks* »*Aus einem Totenhaus*«. Unter Verzicht auf »Handlung« in gewohntem Sinn ist die breite Milieuschilderung mit ungeheurer seelischer Kraft von innen heraus gestaltet. Die Eigentümlichkeit, das Melos aus der Sprachmelodie zu formen, führt nun zu einer Größe und Tiefe der Linie, die eine gewaltige Steigerung im Schaffen des Komponisten bedeutet. Ebenso bewundernswert ist die ökonomische Anlage, die trotz fast völligen Verzichts auf die Frauenstimmen die dunkle Grundfarbe doch ständig aufs reichste variiert. Der Realismus des Stofflichen wurde in der Inszenierung von *W. B. Iltz* gut getroffen. *Jascha Horenstein* leitete — wenn auch nicht unbedingt überlegen — mit deutlichem Bemühen um die Sonderart des Stils. Die gesamten Mitwirkenden (mit Einschluß des Orchesters) vollbrachten eine nachschöpferische Tat von hohem Niveau.

Die Wiederholung von *Alban Bergs* immer wieder aufs tiefste ergreifendem »*Wozzeck*« war in diesem Zusammenhang eine Ehrenpflicht. *Strawinskijs* »*Geschichte vom Soldaten*« konnte als interessantes (obwohl hier schon bekanntes) Experiment ebenfalls gelten. Aber die mit letzterem aneinandergekoppelte konzertmäßige Aufführung des »*Lindberghflug*« von *Weill* und *Brecht* entsprach nicht dem hohen Gedankenflug der Ankündigung im Ganzen. Denn diese vom Einfall nicht allzu schwer belastete Gelegenheitsarbeit wird wohl niemand ernstlich als »Hauptwerk« der Gegenwart bezeichnen wollen. — Die *Vereinigung für neue Musik* gab im Anschluß an diese Veranstaltung einen fesselnden Querschnitt durch zeitgenössische Kammermusik, bei der das Schwergewicht auf die Betonung der Entwicklungslinien gelegt worden war.

Carl Heinzen

HAGEN: Paul Smolny, der neue Intendant, hat es mit großem Geschick verstanden, die Oper auf dem Höhepunkt zu halten. Seine Bevorzugung der Spieloper beruht auf der richtigen Einschätzung der Kräfte. Wenn auch die »Zauberflöte« als Eröffnungsvorstellung willkommen ist, so war die Besetzung mit jungen, wenn auch talentierten Kräften der einzige, aber glatte Versager. Später wurden die Leistungen ausgeglichener und gipfelten in der Aufführung des »Wildschütz« (Fresco ein prächtiger Baculus). Nicht wenig nach standen »Margarethe«, »La Traviata«, »Martha« und »Ariadne auf Naxos«. Zur westdeutschen Erstaufführung gelangten *Weinbergers* »Die geliebte Stimme« und »Robinsonade« von Offenbach. Beide Aufführungen waren gut.

H. M. Gärtner

MAINZ: Die in ihrem Haushaltungsplan recht beschnittene Oper suchte unter des Intendanten *Klitschs* Verwaltung das künstlerische Niveau zu mehren. *Kienzl* dirigierte Carmen mit rhythmischer Elastizität. Die souveräne Carmen *Hanna Gorinas* bemerkenswert. *Heilmann* fand sich überraschend gut mit seinem José ab. *Dippels* Micaela prächtig. Interessant in seiner Erscheinung *Herbert Hesse,* der jedoch den Escamillo nicht völlig ausschöpfte. Als besondere Leistung angesichts der Abbaufolgen muß die Aufführung der Meistersinger bezeichnet werden, die *Berthold* in großer Linie durchführte. *Weißleders* Regie und *Helmdachs* Bühnenbilder ließen vergessen, daß Wagners Werk eigentlich mit beschränkten Mitteln herauskam. Achtbar die Leistung *Heilmanns* als Stolzing, weniger befriedigend *Eichinger* als Pogner. Geistiger Mittelpunkt der Hans Sachs von *Larkens.* Fesselnd *August Stier* als Beckmesser. Das Evchen *Hermine Dippels* voller Charme. Ihr nicht nachstehend die mit ihr alternierende *Meta Liebermann.* Lebensfrisch der David *Paul Bergers.* Echt *Luise Strauß'* Magdalene.
Zum 175. Geburtstag Mozarts kam ein mit kammermusikalischer Feinheit durch *Berthold* wiedergegebener Figaro zur Aufführung. Mozart am nächsten kam *Meta Liebermann* als Susanne. Der Cherubin *Hermine Dippels* eine Glanzleistung. *Eichinger* als Figaro eine angenehme Überraschung. — Manuel de Fallas »Ein kurzes Leben« und Strawinskijs »Petruschka« bildeten einen Premierenabend, der unter *Berthold,* bei restloser Hingabe aller Beteiligten, einen Spaziergang durch erfrischende musikalische Gefilde bedeutete.
Kienzl brachte mit *Heilmann* (Lohengrin), *Dippel* (Elsa), *Larkens* (Telramund), *Luise Strauß* (Ortrud) und *Eichinger* (König) eine überaus stilgerechte Lohengrinaufführung zustande. Ebenso Kienzl den Fidelio mit zwei Gästen, *Wörle*-Frankfurt a. M. (Florestan) und *Erna Schlüter*-Düsseldorf (Fidelio). Mona Lisa, Königskinder, Hoffmanns Erzählungen und Toska waren die hauptsächlichsten Werke der zweiten Hälfte der Opernsaison.

Ludwig Fischer

MÜNSTER: Ein besonderes Verdienst erwarb sich die Theaterleitung durch die Neueinstudierung der Puccinischen Einakter »Der Mantel« und »Gianni Schicchi«, dieses feinen Meisterwerkes des Komponisten, bei dessen Wiedergabe sich Lia Fuldauer und die Herren Brake, Simberg und Imkamp besonders auszeichneten. In Schillings' ebenfalls neueinstudierter »Mona Lisa« trat zu den beiden letztgenannten noch als darstellerisch und gesanglich hervorragende Vertreterin der Titelrolle Zora Bihoy. Von bekannten Opern erschienen Lohengrin, Tiefland, Hoffmanns Erzählungen und überflüssigerweise auch Mignon auf dem Spielplan. Einen glänzenden Abschluß fand die Spielzeit mit einer hervorragenden Rigoletto-Vorstellung unter der temperamentvollen Leitung von Kapellmeister Deutsch und der vortrefflichen Regie von Richards-Ruzicka, bei der Urias als Rigoletto und Simberg als Herzog sich vom hiesigen Publikum verabschiedeten und mit Lia Fuldauer, Lore Schepers und Anton Imkamp mit Recht stürmisch gefeiert wurden. In die Leitung der Oper teilten sich der erste Kapellmeister Dr. Lang und A. Deutsch, während die Operette meist von H. Winkler vorzüglich betreut wurde. *Erich Hammacher*

WIESBADEN: Daß man die alljährlichen Maifestspiele des Staatstheaters mit der Hülsen-Lauffschen Inszenierung des »*Oberon*« vom Jahre 1890 einleitete, ist mehr als Kassen- denn als Stilexperiment zu verstehen. Eigentümlich nur, wie dieser ehrwürdige Kulissenzauber, dem für unser Gefühl alles Atmosphärische eines Geister- und Elfenreiches fehlt, trotz seiner handfesten Theatralik fast gespensterhaft wirkt als — unbeabsichtigte — Galvanisierung einer verschollenen Epoche. An Stelle der seinerzeit von *Josef Schlaar* hinzukomponierten Zwischenaktsmusiken ertönten Klangfolgen aus sonstigen Werken *Webers:* Die Bearbeitung des zum Teil unbekannt im Staatsarchiv schlummernden Materials durch den Dirigenten des Abends *Ernst Zulauf* ist, wenn auch im Prinzip nicht unbedenklich, doch dankenswert, um ein großartiges Vermächtnis der Romantik für die deutsche Bühne überhaupt lebensfähig zu erhalten, der es *Weber* in unfertigem Zustand hinterließ. — Im übrigen hörte man außer der bereits gewürdigten Uraufführung von *Tschaikowskijs* »Mazeppa«, eine Anzahl Repertoireopern, wobei *Josef Rosenstock* als Gastdirigent (Benvenuto Cellini) und *Vera Schwarz* in »Zauberflöte« und »Tannhäuser« besonders hervortraten. Von den Lebenden kamen nur *Spoliansky* und *Abraham* zu Wort, obwohl gerade dieses Theater Anlaß hätte, in seinem Festspielprogramm auch einem dokumentarischen Werk Neuer Musik Geltung zu verschaffen. *Emil Höchster*

KONZERT

BONN: Seit am 1. Oktober *F. Max Anton* von seinem Amt zurücktrat und am 1. Mai *Heinrich Sauer*, der Gründer und langjährige Kapellmeister des Städtischen Orchesters ihm folgte, ist das Musikleben Bonns führerlos. Und leider muß gesagt werden, daß bereits Kräfte am Werk sind, die Grundlagen seiner letzten und wirksamsten Stütze, des trefflichen Orchesters, zu unterhöhlen. Auf diese Dinge die Aufmerksamkeit weitester Kreise zu lenken, war der Gedanke einer »*Drei volkstümliche Beethoventage*« betitelten Veranstaltung, den *Elly Ney*, die Bonner Ehrenbürgerin, Ende Juni mit dem Resultat von drei ausverkauften Orchesterkonzerten und einer gut besuchten Kammermusikmatinee in die Tat umsetzte. Helfer am Werk, die alle ohne jedes Honorar sich für die Sache einsetzten, waren *Willem van Hoogstraten*, den man bei dieser Gelegenheit als sehr temperamentvollen und zwingenden Orchesterführer kennen lernte, *Licco Amar*, *Maurits Frank*, *Tiny Debüser*, *Anni Bernards*, *Hans Sträter* und *Wilhelm Strienz*. Der Erfolg dieses Festes, das mit einem Überschuß von 5000 Mark abschloß, dürfte die Verzagenden wohl etwas zuversichtlicher gestimmt haben, zumal die Verhältnisse wenigstens für den nächsten Winter noch als gesichert gelten können. Zwar werden die beiden eingangs erwähnten Stellen einstweilen nicht besetzt. Aber der Verlauf des verflossenen Jahres hat gezeigt, daß auch das System der Gastdirektionen Vorteile hat. Nicht weniger als acht verschiedene Dirigenten betätigten sich in der abgelaufenen Spielzeit in der Beethovenhalle. Als erster stellte sich *H. H. Wetzler* mit Beethovens Neunter und der Bachschen Kantate »Nun ist das Heil« in einem Konzert des *Städtischen Gesangvereins* vor. Es folgten *Hermann Abendroth* mit drei klassischen Sinfonien und einem Konzert seines Kammerorchesters, ferner *C. M. Artz* (Brahms' Zweite, Regers Mozart-Variationen und Straußens Don Juan), *Michael Taube* (Brahms' Erste, Strawinskijs Feuervogel-Suite), *Hans Weisbach* (Beethovens Fünfte und Achte, Bruckners Achte, Brahms' Violinkonzert), *Heinrich Sauer* (Bruckners Dritte, Brahms' Doppel-Konzert, Mendelssohns Walpurgisnacht und Meistersinger-Finale), *Gustav Classens* (Messias) und *Hans Wedig* (Missa solemnis). Den letzteren hat der Städtische Gesangverein, der am wenigsten einer einheitlichen Führung entraten kann, für den kommenden Winter mit der Leitung seiner Geschicke betraut. Solistenkonzerte werden auch hier immer seltener. Immerhin hörte man außer *Elly Ney Hermann Schey* (Winterreise), *Frederic Lamond*, *Edwin Fischer*, *Emanuel Feuermann*, *Riele Queling* und *Joseph Pembaur*. Den letztgenannten in einem Konzert des *Bach-Vereins*, dem man unter *Willy Poschadel* u. a. eine sehr anregende Aufführung von *Petersens* Großer Messe und eine ebensolche der Matthäus-Passion verdankt. Nur zwei Quartettvereinigungen *(Rosé* und *Wendling)* fanden im Berichtjahr den Weg nach Bonn. Am 8. Juni allerdings, bei der Joachim-Gedenkfeier, begegnete man wieder einmal dem *Klingler*-Quartett im Beethovenhaus und in der Aula der Universität, wo es um *Schiedermairs* hochbedeutsame Rede den musikalischen Rahmen fügte. An letztgenannter Stelle erlebte man, ebenfalls unter Schiedermairs Leitung, vor Weihnachten eine außerordentlich fesselnde Wiedergabe des mittelalterlichen Klosterspiels Ordo virtutum der heiligen Hildegard von Bingen durch das Musikwissenschaftliche Seminar.

Th. Lohmer

BRAUNSCHWEIG: Die letzten Abonnementskonzerte des Landestheaters gehörten zu *Klauß Nettstraeters* schönsten künstlerischen Taten, besonders die Wiedergabe der 4. Sinfonie von G. Mahler durch die *Landestheaterkapelle* und unsere jugendliche dramatische Sängerin *Marlene Müller* als Solistin. Die rühmlichst bekannte Hamburger Pianistin *Meta Hagedorn-Chevalley* spielte sogar zwei Konzerte, das von Beethoven (C-dur) und das von Rimskij-Korssakoff; jedes stilecht, scharf im Rhythmus und mit glänzender Technik: Vortrag und Ausdruck erinnerten an Clara Schumann. Ein wohlgelungener Bruckner-Abend (9. Sinfonie und »Tedeum«), an dem Solisten der Oper und Kl. Nettstraeters »*Philharmonischer Chor*« hervorragend mitwirkten, krönte die stolze Reihe. *Wilhelm Furtwängler* feierte mit dem Berliner »*Philharmonischen Orchester*«, trotzdem er nur bekannte Werke wiederholte, die gewohnten Triumphe. »Eulenspiegels lustige Streiche« fanden natürlich an der Wirkungsstätte des Schelmen leicht das Verständnis und freudigste Zustimmung. Beethovens Schicksals-Sinfonie bildete meiner Ansicht nach das Non plus ultra des internationalen Dirigenten und seiner Künst-

lerschar. Die übrigen Veranstaltungen erhoben sich nicht über lokale Bedeutung.

Ernst Stier

CASTROP-RAUXEL I. WESTF.: Im vergangenen Konzertwinter brachte der Musikverein unter M. Spindlers Leitung in seinen beiden Konzerten mit zum Teil namhaften Solisten des Westens neben Händels »Acis und Galathea«, Brahmsens »Liebesliederwalzer« und Schuberts »Ständchen mit Altsolo« zwei Uraufführungen aus dem Manuskript von W. Böhme für gem. Chor mit Klavierbegleitung »Laß mich eine Harfe sein« und »Abend«, die einiges Interesse beanspruchten. Besonderer Pflege erfreute sich die musica sacra. Im 26.—31. Kirchenkonzert berücksichtigte der Organist der Lutherkirche (D. Haardt) neben Bach und den alten Meistern auch zeitgenössisches Schaffen. In Haydns »Sieben Worte des Erlösers am Kreuz« (Gem. Chor unter M. Pütthoff) und Schützens »Johannes-Passion« mit Wiemann, Baß, und Buckemüller, Tenor, (Gem. Chor unter H. Bolenz) fand das chorische Bemühen Kulminationspunkte, an die die anderen Veranstaltungen auch unserer MGV. mit Ausnahme der »Liederhalle« (Uraufführung von Chören Dr. Zellers und H. Hermesmanns) und des MGV. Castrop-Rauxel Nord unter Koch (Werke von H. Kaun), nicht heranreichen konnten. Ein Beethovenabend H. Hermsmanns unter Mitwirkung von M. Reitemeier, G. Rinke und J. Feiertag mit Klavier- und Geigensonaten und Liedern erwarb der Kammermusik neue Freunde.

Dietrich Haardt

DUISBURG: Unter *Eugen Jochum* hob *Edwin Fischer* Karl Marx' e-moll-Klavierkonzert op. 9 aus der Taufe. Die viersätzige Komposition zeichnet sich durch übersichtliche Kontrapunktik aus, die, im Stil des concerto grosso geschaffen, kammermusikalisch belebt ist, des melodischen Elements nicht entbehrt, im Presto e leggiero tanzmäßige Rhythmen birgt und während des Rondo-Finales energisch zum Schluß drängt. Fischers Deutung paarte technische Sauberkeit mit starken inneren Spannungen. Das städtische Orchester befehligte er im Ricerare a 6 voci aus Bachs »Musikalischem Opfer« über ein Thema Friedrichs des Großen in der Bearbeitung für Streichorchester aus eigener Feder. Die feinnervig vorgenommene, auf intime Wirkungen berechnete Gliederung der Tonbewegung schmeichelte dem Ohr, zumal der Dirigent die Linien subtil abzusetzen verstand. Beethovens Achte trug Jochum und seinem Instrumentalkörper Lorbeeren ein. Nicht minder bedeutsam war die abgeklärte Auslegung der Fünften Bruckners. Waltershausens schwere Orchesterpartita über drei Kirchenlieder, Regers Hillervariationen, Brahms' Violinkonzert, das Georg Kulenkampff genial nachschuf, Spohrs eingängliches Quartettkonzert, op. 131, vom Grevesmühlquartett elastisch gespielt, Graeners Comedietta, Mozarts belustigendes Dorfmusikantensextett (in historischen Kostümen vorgetragen), Hauseggers Natursinfonie, Ph. E. Bachs D-dur-Konzert für Cembalo, zwei Flöten und Hörner mit der trefflichen Julia Menz am Cembalo und Karl Orffs delikate kleine Spielmusik bereicherten die Programme. Der Chor des städtischen Gesangvereins erarbeitete unter Jochum Bachs Kantate »Wachet auf, ruft uns die Stimme«, und Pfitzners Chorfantasie »Das dunkle Reich« gewissenhaft und lebte samt den Solisten Mia Peltenburg und Hermann Schey in der Musik. Die städtischen Kammermusiken bestritt das *Grevesmühlquartett* und brachte in diesem Rahmen Herbert Eckertz' G-dur-Streichquartett, eine an klassischen Meistern gereifte feine Arbeit, mit Erfolg zur Uraufführung. Als berühmtes auswärtiges Quartett grüßte man die *Wendling*leute, denen Kreuzhage am Klavier (Dvorak) ebenbürtig assistierte. Aparte Frauenchöre von Lendvai, Herrmann, Brahms und Hiller trug Berekovens Niederrheinischer Kammerchor vor. *Max Voigt*

ERFURT: Unter dem Einfluß der Wirtschaftsmisere ist unser ehemals so reiches Konzertleben bedauerlich zusammengeschmolzen. Auch der Rundfunk macht sich gerade in den provinziellen Mittelstädten als abziehender Faktor geltend. Einer großen Schicht Musikbeflissener bietet er eben mit fortschreitender technischer Verbesserung, so unverständlich dies auch dem Musikfachmann scheint, weitgehenden Ersatz und macht sie schon mengenmäßig konzertmüde. Mit erfreulicher Energie und großem Optimismus zog das junge Konzertbüro Kempf in sechs Meisterkonzerten internationale Größen von Rang heran. Wir hörten die Sänger *Julius Patzak* und *Maria v. Basilides*, den Geiger *Franz v. Vescey*, *Elly Ney* und das *Kolischquartett*, welches allerdings mit Schuberts op. 161 und Beethovens op. 132 weniger reussierte als etwa mit Bartoks 3. Quartett. *Zilcher* erschien mit seiner

Kammermusikvereinigung erstmalig bei uns, die mitwirkende *Margret Zilcher-Kiesekamp* erwies sich als Sängerin bedeutenden Formats. Ungemein sympathisch berührte Zilchers Rokoko-Suite. Erfreulich war auch das Bestreben der gleichen Konzertdirektion, erstmalig mit einigen Orchesterkonzerten Abwechslung zu bieten. Man brachte die Weimarische Staatskapelle unter *H. W. Steinhardt* und drei Konzerte des Erfurter Konzert- und Sinfonieorchesters, einer Neugründung, die sehr dankenswert die große Not des Musikerberufs durch Arbeitsbeschaffung zu mildern sucht. Die selbständigen Einzelveranstaltungen dagegen werden immer spärlicher. *Alice Landolt* erschien neuerlich mit einem (leider wieder recht farblosen) Klavierabend. *Walter Rehberg* spielte außerordentlich fesselnd, wohingegen ein Abend mit Jazzbearbeitungen für zwei Klaviere von Paul Schramm und Diny Soetermeer wohl nicht jedermanns Geschmack gewesen ist, denn einige Straußwalzer erschienen doch arg verballhornt. Dagegen wurde ein Liederabend *Albert Fischers* mit Schuberts Winterreise zum tiefen Erlebnis. Das einheimische Klinge-Quartett ließ ebenso erfreuliche Fortschritte erkennen wie der Pianist Horst Gebhardi, der sich mit Wilhelm Rinkens zu einem wohlgelungenen Klavierabend zusammengefunden hatte. Ein Auftreten des stimmgewaltigen Mailänder Tenors *Guiseppe Garnero* war vorwiegend Sensationsangelegenheit. Daneben liefen verdienstliche Chorveranstaltungen des Erfurter Männergesangvereins, der unter Rinkens hohes Niveau hielt, einige wohlgelungene Abende des Schubertbundes unter dem sehr fleißigen und begabten Heinr. Bergzog, Konzerte des Magdeburger Domchors (Henking), des mächtig vorwärtsstrebenden Erfurter Motettenchors (H. Weitemeyer) und — jedesmal eine erhebende Feierstunde — die Kirchenkonzerte des Engelbrechtschen Madrigalchors unter der meisterhaften, dem äußerlichen Erfolg abholden, ganz verinnerlichten Stabführung von *Richard Wetz*. *Walter M. Gensel*

FLENSBURG: Seit dem August 1930 verwaltet *Johannes Röder*, ein jugendlicher Schüler *Karl Straubes*, vorher Dirigent in Eisleben, als Nachfolger des an den Bremer Dom berufenen Landeskirchenmusikdirektors *Richard Liesche*, das Amt des Organisten zu *St. Nikolai* und übernahm zugleich die Leitung der drei großen Flensburger Chöre, des *Oratorienvereins* e. V., des *Kantatenchores* und des *St. Nikolai-Kirchenchores*. Die Arbeit dieser drei hochentwickelten Chorvereinigungen erstreckte sich über die gesamte chormusikalische Literatur von der ältesten Zeit bis zur jüngsten Moderne. Der junge Dirigent und Organist brachte außer glühender Begeisterung eine hervorragende Sachkenntnis in der Behandlung menschlichen Stimmenmaterials und eine ausgesprochene Dirigierbegabung mit. Nach der Mitwirkung an der Festaufführung von Beethovens Neunter führte der *Oratorienverein* die Bachkantate »Ich hatte viel Bekümmernis«, ferner als *Uraufführung* eine Kantate des Nordschleswigschen Komponisten Alfred Huth und die Choralkantate »Jerusalem, du hochgebaute Stadt« von Kurt Thomas, an Karfreitag Bachs »Matthäuspassion« auf. Der *Kantatenchor* brachte die Motetten »Jesu meine Freude« und »Singet dem Herrn« von Bach und das »Gebet des Herrn« für 3 Chöre von Arnold Mendelssohn zur Aufführung. In 7 Motetten brachte der *St. Nikolai-Kirchenchor* zirka 25 meist neustudierte Werke von Heinrich Schütz (u. a. das Weihnachtsoratorium), Bach, Schein, Prätorius, Rosenmüller, Solo-Kantaten von Buxtehude und Tunder in Röderscher Bearbeitung, Mendelssohn, Brahms und Zillinger. *Erich Hoffmann*

HAGEN: Im Mittelpunkt des Hagener Konzertwinters stand wiederum die Kabeler Kammermusik. Bach und seine Zeitgenossen füllten die langen Programme der drei Konzerte. Technisch war manches nicht einwandfrei; denn das Spielen der alten Instrumente ist neben den heutigen für den Musiker nicht eben leicht. Unter anderm erklang zum ersten Male seit Bach das 4. Brandenburgische Konzert mit Blockflöten. *Hoesch*, dem geistigen Leiter dieser Konzerte, standen zur Seite Döbereiner (München), Wöhl (Essen) und Herwig (Arnsberg). Der Westdeutsche Kammerchor unter *Otto Laugs* gab vier beachtenswerte Konzerte. Unter anderm gelangte zur Uraufführung »Straßensingen« von *Hugo Herrmann*. Die skizzenhafte Bearbeitung eigener, nicht gerade zur Vertonung geeigneter Texte wird den Worten selten gerecht. Besser gefielen »Sechs Gesänge für gemischten Chor und Klavierbegleitung« aus dem Cherubinischen Wandersmann des Angelus Silesius von *Arthur Laugs*. Das Hindemith-Trio, das Werke von Schubert, Mozart, Hindemith und Beethoven brachte, hat in dem jungen Goldberg einen vorzüglichen Geiger, der sich aber noch seinen Mitspielern an-

passen muß. Die Sinfoniekonzerte dirigierte Richard Richter als Gast. Die wenigen Proben machten sich stark bemerkbar. Die Klassiker, auf die er sich beschränkte, blieben an der Oberfläche. An Solisten hörten wir Huberman, Mia Peltenburg, Lubka Kolessa und den Hagener Caruana. Eindrucksvoll war die Wiedergabe der »Vier ernsten Gesänge« und »Ein Deutsches Requiem« von Brahms durch den Städtischen Gesangverein unter Hans Herwig (Arnsberg); Bachs »Johannes-Passion« brachte *Weisbach* als Gast.

H. M. Gärtner

HALLE: Gelegentlich der Tagung des Deutschen Sprachvereins erlebte die Suite »Alt-Weimar« nach Gedichten Goethes für Klavier und Streichquartett, komponiert von *Alfred Rahlwes*, ihre Uraufführung durch Dr. Hanns Gaartz und das hallische Bohnhardt-Quartett. Wir haben hier ein feingearbeitetes und warm empfundenes Werk vor uns, das lebhaftestes Interesse erweckte. Überaus reizvolle Klangwirkungen erzielt der Komponist durch die meisterhafte Verwendung der fünf Instrumente, denen er bald innig empfundene, bald duftige, hier träumerische, dort kecke, übermütige Themen anvertraut. Eine Dichterseele und großer Könner spricht zu uns in »Des Dichters Gartenhaus«, »Elfenlied«, »Schloß Belvedere in der Abendsonne«, Schäfers »Ergo bibamus«, »Klagelied«, »Blumengruß« und »Die Lustigen von Weimar«. — Das Bohnhardt-Quartett nahm sich der dankbaren Neuerscheinung mit großer Hingabe an und errang sich und dem Tondichter einen vollen Erfolg. *Martin Frey*

HAMBURG: Hamburg besitzt die große Orgel der St. Michaeliskirche, die in ihrer monumentalen technischen Anlage, in ihrem »synthetischen« Prinzip, das alte und neue Klangideale in sich aufzunehmen suchte, nicht nur eine Sehenswürdigkeit, sondern vor allem natürlich eine — leider noch fast zu wenig bekannte — Hörenswürdigkeit ist. *Alfred Sittard* machte den Versuch, diesmal zwei seiner alljährlichen Orgelkonzerte, die man nach Wert und Berechtigung im Gesamtbild der lokalen Musikpflege als eines der edelsten Sondergebiete der Musik nicht missen möchte, in die Michaeliskirche zu verlegen und damit wieder stärker um Aufmerksamkeit für das gewaltige Werk dieser Orgel zu werben. Außerdem gastierte in der Michaeliskirche *Edward Rechlin*, ein amerikanischer Organist aus New York, wie das Programm sagte »Amerikas bekanntester Organist und Bach-Spieler«, der die Orgel mit virtuosem Antrieb und plastischer, geradlinig gesunder Auffassung (bei den alten Orgelstücken mit zu wenig historischer Einstellung!) wirkungsvoll zum Klingen brachte. Nicht unerwähnt bleibe in diesem Zusammenhang das groß angelegte Unternehmen von Kirchenmusikdirektor *Karl Paulke*, der mit seinem vortrefflich disziplinierten St. Georgskirchenchor und unter Beteiligung des Organisten *Kurt Pickert* ein Bach-Jahr — oder vielmehr einen Bach-Jahreszyklus durchführt, denn es kommen zirka 200 Werke in Frage, die auf die einzelnen Sonntage des Kirchenjahres verteilt werden — es wird hier der auch musikpädagogisch richtige Versuch gemacht, einmal im Rahmen des Gottesdienstes vollständig sämtliche erhaltene Kantaten von Bach zu bringen.

Max Broesike-Schoen

KOWNO: Wie anregend, in unbekannte Musikzentren vorzudringen! Musikwissenschaftlich bietet die alt-litauische Kirchenkomposition viel Aufschlußreiches. In einer Mozartfeier in der Basilikakirche hört man alles andere als Mozart, denn nur zehn Prozent bleiben für ihn übrig. Dieses andere ist neue und neuere litauische Kirchenmusik. Der *Kacanauskas-Chor* trägt sie vor. Kacanauskas selbst bietet *Ur*aufführungen: »Jerusalem, surge«, eine Komposition, dem romanischen Stil entfernt, aber nahe dem Barock. Tränen sind in den Noten, und Echtes klingt an. *J. Naujalis* steht mit seinem »Caligaverunt« nicht auf eigenen Füßen. *J. Gruodis* beherrscht Stil und Musikgefühl, ich halte ihn für den repräsentablen Musiker seines Landes. *Sasnauskas*, vor etwa zwanzig Jahren verstorben, ist kein übler Akkordtechniker, ein Freund der Sentiments. »Dies irae« und »Salve Regina« — kennzeichne ich die Werke recht, wenn ich sie unter die katholische Musik registriere? — Das litauische *Staatsorchester*, klanggediegen, holt sich *Egon Petri* als Solisten. *Scherchen* kommt als Gast. Ich sehe den jungen *Dvarionas* Dvorak dirigieren und den Apparat gut beherrschen. *Gerhard Krause*

MAGDEBURG: Eine Statistik des Konzertbetriebes in Magdeburg kann mit den rund 80 Konzerten, die sie umfaßt, sehr wohl als Beweis gegen die Theorie des Niedergangs der Musikpflege in der Provinz aufgefaßt werden. Freilich dürften fast alle diese Konzerte nur durch Zuschüsse oder schwere Opfer der Veranstalter möglich sein. Führend sind

im Konzertbetrieb stets noch neben den Repräsentationskonzerten des Kaufmännischen Vereins (mit den Berliner Philharmonikern unter *Furtwängler* und *Busch)* die städtischen Sinfoniekonzerte unter *Walter Beck*, dem als Gastdirigenten *Dobrowen* und *Scherchen* zur Seite traten. Die großen Magdeburger Chorvereinigungen, an deren Spitze der eifrige Reblingsche Gesangverein *(Henking)* steht, repräsentierten sich am sinnvollsten in dem großen Pfitzner-Mahler-Konzert unter Beck in der Stadthalle. Erfreulich viel gute Kammermusik und drei schöne Konzerte auf der Stadthallenorgel (Ramin, Heitmann, Sbach), verstärkten den positiven Charakter der Statistik. *L. E. Reindl*

MAINZ: Mainz hat wieder einen städtischen Kapellmeister. Nach dem Weggange *Breisachs* blieb die Stelle zunächst unbesetzt. Das Orchester wünschte jedoch in einer Eingabe an die Stadtverwaltung den Posten wieder besetzt zu sehen und schlug einstimmig *Bongartz* vor. Nach der bekannten Art, wie das »Selbstbestimmungsrecht der Völker« im allgemeinen geachtet wird, konnte man nicht umhin, den seit Jahresfrist hier tätigen *Kienzl* zum städtischen Kapellmeister zu erwählen. *Breisach*, den man dreimal von Berlin kommen ließ, dirigierte die Hälfte der Sinfoniekonzerte. Er brachte Lopatnikoffs erste Sinfonie — Erstaufführung — heraus, ein Werk von Originalität und ein beachtliches Zeugnis der Entwicklung der sinfonischen Musik. *Berthold* ließ man ein Konzert zukommen. Neben der Fünften von Beethoven brachte er in Gemeinschaft mit *Hanna Gorina* u. a. »Ah perfido«. Mozarts Serenade Nr. 4 entstand unter Bertholds Hand in Heiterkeit und Innigkeit. Auch *Kienzl* oblag die Leitung *eines* Konzerts, wobei er sich als Dirigent großen Formats mit stärkstem Erfolg erwies, was seine Berufung zum städtischen Kapellmeister stark beeinflußt hat. Die Mainzer Liedertafel führte unter ihrem neuen Dirigenten *Schmeidel* mit *Merz-Tunner*, *Paula Lindberg*, *Josef Cron*, *Josef v. Manowarda* und *Meyer Stephan*-Offenbach die Johannespassion auf. Wieder einmal ein Konzert großen Stils, wofür Schmeidel wohlverdiente Anerkennung wurde. Im übrigen veranstaltete die Liedertafel einen »Heiteren Abend bei alten Wiener Meistern« unter Leitung Schmeidels, wobei der Wiener Schmiß glänzend zur Wirkung kam.
Domkapellmeister *Meßner* aus Salzburg war mit 30 Damen als »Domchor Salzburg« erschienen. Prachtvolles Piano. Der Dirigent mit nachahmenswerter Ruhe bot hochwertige Leistungen. Die städtische Musikhochschule unter *Gal* tritt mit eigenen Sinfoniekonzerten an die Öffentlichkeit. Neben Haydn und Schumann hörte man fünf sinfonische Fragmente »La Cimarosiana« von *Malipiero*.
Ludwig Fischer

MÜLHEIM: Hier beschloß *Eugen Jochum* den Musikwinter mit Haydns »Schöpfung«, der die städtische Chorvereinigung, das Duisburger städtische Orchester, Helene Fahrni, Helge Roswaenge und Fred Drissen nachahmenswerte Auffrischung zuteil werden ließen. Die übrigen Hauptkonzerte belebten u. a. Borodins Zweite, Bartoks Tanzsuite, Tschaikowskijs Violinkonzert (Edmund Metzeltin), Händels g-moll-Orgelkonzert, bearbeitet und gespielt von Bachem-Köln, Mozart, Beethoven, Bruckner, Brahms (Konzert für Violine und Cello mit Grevesmühl und Franke) heitere Musik von Graener, Mozart und J. Strauß sowie Regers G-dur-Serenade für zwei Streichorchester und Bläser. Auch in Mülheim warb Ernst Bachrich in fünf Morgenkonzerten mit Glück einen Verehrerkreis für moderne, klug ausgewählte Musik. Studienrat Zimdar gab in der Petrikirche sein 500. Orgelkonzert bei freiem Eintritt. Von auswärts kehrten die Berliner Philharmoniker unter *Furtwängler* ein, die mit klassischen Gaben von Haydn, Beethoven und Bruckner Stürme der Begeisterung entfachten. Das Kolisch-Quartett aus Wien, das Faßbaender-Rohr-Trio und der Erfurter Motettenchor fanden ebenfalls ein dankbares Publikum.
Max Voigt

MÜNSTER: Das 4. Musikvereinskonzert brachte Mendelssohns stark verblaßte Trompetenouvertüre und Bruckners »Romantische« in fein abgetönter Wiedergabe unter Dr. von Alpenburg. Die herrliche Altistin von der Staatsoper in Budapest, Frau von Basilides, sang Haydns Kantate »Ariadne auf Naxos« und drei Orchesterlieder von Mahler unübertrefflich schön. Im nächsten Konzert erlebte man eine besonders verinnerlichte Aufführung von Schuberts »Unvollendeter«, eine glänzende Interpretation des Pfitznerschen Violinkonzerts durch Riele Queling und die Uraufführung der ersten Sinfonie von Richard Greß, der bei vortrefflicher Wiedergabe durch den Dirigenten und das städtische Orchester ein außergewöhnlich starker Erfolg beschieden war. Der erste Satz des Werkes

weicht in eigenartiger Weise vom üblichen Formschema ab; besonders gelungen sind die beiden Mittelsätze, der letzte Satz klingt in einen Choral aus. Das letzte Konzert brachte Händels Messias in der instrumentalen Fassung Mozarts mit den Solisten von Alpenburg, Ellger, van Tulder und Drissen. In den letzten drei städtischen Konzerten gelangten Sinfonien von Haydn, Beethoven (2.) und Bruckner (6.), sowie Beethovens 3. Leonorenouvertüre und Hasses Sinfonische Variationen über Prinz Eugen unter Alpenburgs Leitung zur Aufführung. Zwei dieser Konzerte fanden unter der Mitwirkung von Männergesangvereinen (Cäcilia unter Dr. Stute und Constantia unter Lamberts) statt, die Chöre von Kämpf, Hausegger und Friedhoff sangen. Einen seltenen Genuß bereitete im letzten Konzert die wundervolle Wiedergabe einer Messe und einer Motette von Vittoria durch den Münsterschen Lehrergesangverein, der sich unter seinem ausgezeichneten Leiter Dr. Sambeth zu einem a cappella-Chor ersten Ranges entwickelt. Am gleichen Abend tat sich Organist Lammerding durch die vortreffliche Ausführung zweier Bachscher Orgelwerke hervor. — Von sonstigen Veranstaltungen sind noch zu erwähnen ein sehr genußreicher Mozart-Gedächtnis-Abend der Westf. Schule für Musik, sowie ein Abend der Anstalt mit Werken des Breslauers Josef Wagner und des im Kriege gefallenen S. Kuhn, Klavierabende der Pianisten Eberhard und Dr. Enßlin, ein Trioabend des Westfälischen Trios (Hammacher, Frier, Renger) und des Göhre-Wasowicz-Trios. In der Gesellschaft zur Pflege der Kammermusik ernteten das Krefelder Peter-Quartett und das Budapester Streichquartett den begeisterten Beifall einer zahlreichen Hörergemeinde.

Erich Hammacher

NÜRNBERG: Das klassische Programm für das 5. Konzert des Philharmonischen Vereins, das Otto Klemperer zu dirigieren verhindert war, übernahm Hermann Abendroth. Seine große Nürnberger Gemeinde zollte ihm reichen Beifall. Das letzte, große Wort im Rahmen dieser wichtigsten Konzerte hatte Franz Schalk mit Bach und Bruckner. Im Privatmusikverein waren wie alljährlich die Prominenten mit bekannten Programmen zu Gast: Edwin Fischer, Mia von Peltenburg und das Berliner Kammerorchester, das Klingler- und das Buschquartett. Nur Instrumentalisten vom Range einer Elly Ney oder Sänger von der Bedeutung Heinrich Schlusnus' können es heute eigentlich noch mit einem sogenannten eigenen Abend in Nürnberg wagen. Der Auftritt Umberto Urbanos hätte im Apollotheater fast zu einem Skandal geführt, da der Sänger bei statiösen Eintrittspreisen völlig indisponiert die Bühne betrat. Von den zahlreichen Konzerten der vielen Nürnberger Chorvereinigungen ist besonders eine Aufführung der Bachschen Matthäuspassion durch den Verein für klassischen Chorgesang unter der Leitung Karl Demmers in Erinnerung geblieben. Um neue Musik bemühte sich mit einem größeren Aufwand an Kräften, aber noch zu wenig zielbewußt der Nürnberger Theaterkapellmeister Adalbert Kalix. Sein Bruder Eugen Kalix, ein vortrefflicher Pianist, spielte u. a. Klavierstücke von Bartok, Kodaly, Poulenc und Fidelio Finke. Sehr günstige Eindrücke gewann man dabei von dem gut gearbeiteten und teilweise auch schon recht persönlich gefärbten, wenn auch stilistisch noch zu wenig einheitlichen Klaviertrio S. W. Müllers. Das Problematische dieses Abends blieben die Serenaden op. 35 von Hindemith, die Maria Hirsch, eine Nürnberger Sopranistin, musikalisch sehr zuverlässig interpretierte. Einen der tiefsten Eindrücke dieses Winters gewann man von einem Kirchenkonzert des Berliner Staats- und Domchors unter Hugo Rüdels Leitung.

Wilhelm Matthes

ROSTOCK: Zu den Theaterkonzerten, die u. a. als reizvollste Neuheit Graeners »Flöte von Sanssouci« brachten, waren als Gäste *Meta Hagedorn-Chevalley*, *Marguerite Perras*, *Piatigorsky* und *Adolf Busch* berufen. Mit dem Musikverein 1865 und Gesangskräften unserer Oper führte *Karl Reise* zweimal Beethovens »Missa solemnis« auf, eine für hiesige Verhältnisse künstlerische Großtat, die nur starkem Glauben und Willen möglich war. Kammermusik boten zwei dem städtischen Orchester entstammende Vereinigungen unter den Konzertmeistern *H. Ashauer* und *W. Tietze*. Eine Mozart-Feier fand solchen Beifall, daß sie hier und in Güstrow, dessen Konzertbedarf teilweise Rostock mitbestreitet, wiederholt werden mußte. Für Kammermusik steht der hierzu sehr geeignete Fürstensaal im Rathaus zur Verfügung, während die übrigen Konzerte, sofern sie nicht im Theater stattfinden, unter dem viel beklagten Mangel eines Saalbaus leiden. Die seit einigen Jahren bestehende Solistenvereinigung, die vier Konzerte mit Klavierbegleitung abhält, hatte mit

Wilhelm Kempff, G. Kulenkampff und W. Gieseking große Erfolge. Daneben gibt es noch außer kleinen Vereinen, die nicht öffentlich hervortreten, den Bach-Chor zur Pflege alter Musik unter Studienrat *Gengnagel*, den Lehrergesangverein unter *Fr. Siemß*, Musiklehrer am pädagogischen Institut, den Männergesangverein 1892 unter Organist *Lilge* (alte Volkslieder) und das Kollegium musicum der Universität unter Privatdozent Dr. *E. Schenk*. Der Zusammenschluß aller Musikfreunde zu gemeinsamer Arbeit bei besonderen Veranstaltungen, z. B. Missa solemnis, würde manche bisher unlösbare Aufgabe ermöglichen.

W. Golther

SCHEVENINGEN: Auch für diesen Sommer war *Carl Schuricht* als Dirigent der Hauptkonzerte verpflichtet worden. Das Residenz-Orchester aus dem Haag hat an Verfeinerung, namentlich der Bläserleistungen, wesentlich gewonnen. Wie in früheren Jahren erzieht Schuricht, aber auch der neben ihm wirkende Ignaz Neumark, das internationale Publikum zu einem Hörkörper, der jetzt hohe Ansprüche zu stellen gewöhnt ist. Die Programme brachten Erlesenes, so u. a. *Bruckners* Fünfte — für Badegäste wahrlich keine Unterhaltungsmusik. Daß außer Kompositionen neuerer Tonsetzer die Werke der Großmeister des 19. Jahrhunderts das Rückgrat bildeten, ist eine Selbstverständlichkeit. Man hörte eine fein getönte Wiedergabe von Schuberts Unvollendeter, genoß eine schwungvolle Darstellung von Liszts Préludes neben einem gut gegliederten Tristan-Vorspiel; es gab den Till Eulenspiegel von Strauß, Schöpfungen von Händel, Haydn, Berlioz, Brahms, Smetana, Tschaikowskij und viel anderes Krongut zu hören. Nicht minder sorgsam war die Auswahl der Solisten, von denen hier nur Thibaud, Emmi Leisner, der Cellist André Levy, Heinz Jolles, Georg Kulenkampff, Smeterlin, Flesch, Lamond aufgeführt seien.

Richard Scheffler

WITTEN (Ruhr): Unter den zu erwähnenden Konzerten des vergangenen Winters dürften zunächst die des Musikvereins (Dirigent: G. Claßens-Godesberg) genannt werden. Nach einem Kammermusikabend des Riele Queling-Quartetts brachte man in sorgfältig vorbereiteten Chorkonzerten Mozarts Requiem und Mendelssohns Elias zur Aufführung. — In 2 Festaufführungen ließ H. Schütze mit seinem gutgeschulten Madrigalchor »Volkslieder aus der Zeit vor Bach« und »ältere Werke in neuem Gewande« erstehen. Der Chor für Kirchenmusik brachte unter Erich Näscher neben den ständigen Freitags-Motetten die Matthäus-Passion von Schütz und den Messias von Händel. — In mehreren Sinfoniekonzerten — allerdings durch ihre Programme nicht sonderlich interessant — bewies das städtische Orchester sein Vorwärtsstreben, so in einem Beethoven-Konzert, das der Volkschor mit H. Salger (Dortmund) als Dirigent veranstaltete, wobei die Wiedergabe der »Chorfantasie« und der »Neunten« große Anerkennung fand. Unter der Führung von R. Ruthenfranz stellte sich die Musikalische Gesellschaft mit Chorwerken lebender westfälischer Komponisten zum erstenmal der Öffentlichkeit vor. *R. R.*

WÜRZBURG: Zehn Jahre eines Geschehens von seltener Einprägsamkeit: Mozarts tönendes Werk im Prunksaal der Residenz. *Hermann Zilcher* ist der intuitive Leiter von Willenskraft und Können. Das *Mozarteum* spendete ihm als Anerkennung die »Silberne Medaille«. — Zwei *Orchesterkonzerte* und ein *Kammermusikabend*. Das Orchester des Staatskonservatoriums offenbart aufs neue seine vorzügliche Schulung und Leistungsfähigkeit unter *Zilchers* belebender Hand. Dieser und *Alma Moodie* als Solisten sprechen genug für sich selbst. *Ria Ginster* hochbedeutsam in Vortrag und Stimme, der tüchtige Tenor *Josef Witt* und der Bassist *Kurt Wichmann* mit volltönender Stimme schließen sich als weitere Gäste an. *Karl Witter*, unser Kontrabassist, glänzt mit einem Solopart. In einer Kammermusik webt *Hobohm* wie ein köstliches Filigran Stücke auf dem Cembalo. Das *Schiering-Quartett* und *Zilcher-Trio* begeistern zu hohem Lob, die *Bläservereinigung* bewährt ihren hervorragenden Ruf.

Eine »*Idomeneo*«-*Aufführung* in der Konzertform von *Willy Meckbach* krönt erfolgreich das Fest. Ausgezeichnet *Ria Ginster* als Ilia, *Margret Zilcher-Kiesekamp* eine starke leidenschaftliche Elektra. Den Idomeneo singt *Josef Witt* voll Musikalität, den Oberpriester und Poseidon markig und klangvoll *Kurt Wichmann*, den Idamantes *Ernst Rundler*. — Die Köstlichkeiten einer *Nachtmusik* erfreuen im Hofgarten mit Stücken zauberisch-lockend vom hohen Balkon und steinernen Terrassen. Die gut klingenden Chöre standen unter *Eichlers* Leitung. Die Orchestermusik dirigierte *Zilcher*. *Edwin Huber*

* K R I T I K *

BÜCHER

KARL GUSTAV FELLERER: *Orgel und Orgelmusik.* Verlag: Dr. Benno Filser, Augsburg.

Dieses Buch vermag der orgelmusikalische Praktiker nur mit mannigfacher Einschränkung gelten zu lassen. Die musikwissenschaftliche Anschauungsweise hat hier im Rubrizieren, Periodisieren, im Herausarbeiten und Aneinanderreihen mannigfaltigster Orgelepochen entschieden des Guten zuviel getan. Auf Grund seiner Erfahrung sieht der Praktiker manches grundsätzlich anders. Ein schlagendes Beispiel für die Divergenz der Anschauung zwischen Theorie und Praxis ist die Gegenüberstellung der 1687 in Wolkenstein verbrannten Orgel und der Silbermannorgel 1750/54 in der katholischen Hofkirche in Dresden. Nach Ansicht Fellerers sind die Dispositionen beider Orgeln (ohne weitere Kenntnis der Pfeifenkonstruktionen und dergleichen) Beweise für den großen Wandel im Orgelbau, der sich im 17. Jahrhundert im Anschluß an die Musikanschauung vollzogen hat. Der Praktiker stellt zwei vorzügliche Mixtur-Dispositionen fest, die sich lediglich in der Reichhaltigkeit der Mittel unterscheiden. Für die kleine Orgel in Wolkenstein hat man aller Wahrscheinlichkeit nach weder die Mittel noch den Platz zur Verfügung gehabt wie für die besser besetzte Silbermannorgel in der vermutlich reichen katholischen Hofkirche in Dresden. Wie gewichtig und entscheidend diese ganz äußerlichen Dinge bei der Disponierung von Orgelwerken aber waren und noch heute sind, weiß jeder Orgelbauer und Organist zur Genüge. Praktische Notwendigkeiten dieser Art haben in der Geschichte des Orgelbaues eine weit größere Rolle gespielt, als im allgemeinen angenommen wird, und die Geschichtsschreibung müßte sich, um ein absolut richtiges Bild zu gewinnen, mehr über die praktischen Erfordernisse auf dem Orgelgebiet im klaren sein.

Die Überplastizität in der Darstellung der verschiedenen Orgelepochen führt bei Fellerers Behandlung der modernen Orgel zu Bezeichnungen wie »Orgelmonstra«, mechanisches Orchester »Registerbazar«, zu Schlagworten also, die in einer Kampf- und Tendenzschrift einige Berechtigung haben könnten, in einer Geschichte der Orgel und der Orgelmusik aber fehl am Orte sind. Daß es bei solcher Denkweise schwer hält, die Werke Regers, die erwiesenermaßen für die moderne Orgel komponiert sind, positiv zu bewerten, kann nicht wundernehmen, und die Charakterisierung der Regerschen Orgelkunst und ihres Verhältnisses zum Instrument ist daher seltsam genug ausgefallen.

Falsch ist ferner die Charakterisierung der Silbermannorgel. Jeder Organist, der eine Silbermannorgel gespielt hat, wird bestätigen, daß die durchdringenden hohen Register und die Mixturen keineswegs dem Klangideal dieses Orgeltyps fernliegen, sondern daß sie im Gegenteil das Wesentliche dieser Orgel darstellen. Auch sonst ist noch manches Fragezeichen zu Fellerers Darstellung zu setzen. Für den Rahmen dieser Besprechung müssen diese Einwände genügen. *Fritz Heitmann*

HANS JOACHIM MOSER: *Die Epochen der Musikgeschichte im Überblick.* Verlag: J. G. Cottasche Buchhandlung Nachf., Stuttgart.

Mosers »Epochen« sind nicht das Werk des Musikforschers, vielmehr des musikgeschichtlich gerichteten Betrachters. Das Buch will keinen Überblick über die Musikgeschichte als solche vermitteln; es weist lediglich die musikalische Physiognomie jener Epochen umrißhaft auf, die man gemeinhin als klassisches Altertum, romanische und gotische Zeit, Renaissance, Barock, Rokoko, Klassik, Romantik und »Moderne« kennt. Mit betonter Geflissentlichkeit hält Moser sich an diese viel gebrauchten und teilweise abgebrauchten Etiketts, und das ist — eine Stärke seiner Leistung. Er überträgt die einzelnen Zeitstilbezeichnungen nämlich nicht mechanisch auf die gleichzeitige Tonkunst, sondern unterscheidet sehr scharf zwischen zeitepochaler und typologischer Gotik, Renaissance usw. So stellt er für Bachs Stil die kühne Linearität des echten *Gotikers* fest und streift damit einen Gedankenkomplex, der jüngst auf dem Farbe-Ton-Kongreß Hamburg 1930 erörtert wurde und den besonders *Georg Anschütz* wiederholt durchleuchtet hat. Solche Gedankengänge brauchen, wenn sie den Leser etwa über barocke Elemente bei Mozart und über rokokohaften Einschlag bei Bach unterrichten, durchaus nicht unbedingt neu zu sein, um in der Moserschen Darstellung doch eine neuartige und fruchtbare Wirkung zu erzielen. Infolge der Komprimierung eines gewaltigen geschichtlichen Stoffes auf den engen Raum von noch nicht 200 Seiten ergeben sich nämlich Querschnitte, Durchblicke und wechsel-

seitige Verbindungen, die alte Tatsachen in neues Licht rücken. Moser stellt zwar keine besonderen Theorien noch prästabilierte Systeme auf, aber er läßt die Möglichkeit gewisser im Kreislauf der Jahrhunderte sich erneuernder form- und inhaltgestaltender Grundideen durchblicken, wenn er z. B. Bögen spannt von Sakadas über Machaut, Händel, zum — heutigen Märchenerzähler der Kabylen, von Senfl über Palestrina, Bach, Beethoven zu Reger, wenn er an einer Stelle den »immer gotischen« Pfitzner neben den »ewigen Renaissancetyp Mussolini« stellt oder an einer anderen Stelle das Verhältnis des Palestrinastils (den Moser mit verdienstlicher Besonnenheit beurteilt!) zur Florentiner Camerata mit der Beziehung der »Letztromantik« zur Atonalität vergleicht. Gewiß unterlaufen in solchen Momenten — bei rhetorisch schwungvollem Vortrag — gewisse (gewollte) Überspitzungen, aber kein einsichtiger Leser wird den Autor in wesentlichen Punkten mißzuverstehen vermögen, er wird dessen Drang zu letztmöglicher Anschaulichkeit richtig einschätzen. Zu den zahlreichen glücklichen Gedanken des Buches gehören: die vorsichtig formulierten Ausführungen über die frühe Ahnung des harmonischen Systems auf keltisch-germanisch-slawischem Boden (im »nordischen Altertum«), wobei auch Ergebnisse der vergleichenden Musikwissenschaft (von *Hornbostel*) verwertet werden; die Sätze über den »metagregorianischen« Übergangsstil des Troubadour-, Minne- und Meistergesangs; die schönen Worte über den lumen-de-lumine-Charakter der »gotischen« Polyphonie (cantus prius factus); die Bemerkungen über die innerliche Notwendigkeit, die »Gewachsenheit« von Dur und Moll; die Definierung des Begriffes »Klassik« und die Stellungnahme zum modernen Tonkunst-Problem überhaupt. Als streng geschichtlich Denkender lehnt Moser es ab, in der von Bach bis Schubert reichenden Epoche (der ominösen »Stunde der deutschen Musik«) die Quinta essentia aller musikgeschichtlichen Entwicklung zu erblicken, und aus dieser Einsicht heraus wird er auch der musikalischen Gegenwart sowie dem zwiespältigen 19. Jahrhundert gerecht und bewertet das romantische (ebenso wie das barocke oder gotische) Fühlen als »Daueranteil an der europäischen Musikseele«. — In mancher Hinsicht ist Mosers geistvolle Arbeit ein Seitenstück zu *Johannes Hallers* »Epochen der deutschen Geschichte«. Freilich richtet der Musikhistoriker sein Augenmerk auf die Musikgeschichte überhaupt. Wenn er dabei unter Verweisung auf seine große »Geschichte der deutschen Musik« die ausländischen Phänomene eingehender betrachtet als die deutschen, ist das zwar nicht ganz konsequent, denn die »Epochen« wollen ja etwas grundsätzlich anderes geben als die »Geschichte«, aber es entspringt doch einer durchaus diskutablen Ökonomie.

Walther Vetter

WALTER DOST und OTTO PRETZSCH: *Singet und Spielet.* Teil I. Verlag: O. R. Reisland, Leipzig.

Dem bereits vorliegenden, hier auch schon besprochenen 2. und 3. Bande dieses neuen Schulgesangwerkes haben die beiden bewährten Pädagogen erst zuletzt das Elementarbuch für die drei unteren Klassen (Sexta bis Quarta) höherer Knabenschulen folgen lassen und damit auch ein für den Hausgebrauch sehr empfehlenswertes Werk geschaffen. Notenschrift, Takt, Tonarten sind nicht bloß streng logisch, sondern den Kindern gemäß entwickelt. An die einzelnen Tonarten schließen sich die in ihnen stehenden Lieder, meist einstimmig, aber auch zwei- und dreistimmig an; einzelne haben Instrumental-, meist Violin- oder Flöten-, andere wieder Klavierbegleitung, so daß es viel Abwechslung gibt. Sogar ganz neue Lieder von Karl Hoyer, Karol Rathaus, Julius Röntgen, Ludwig Weber haben Aufnahme gefunden. Im Anhang stehen Klavierstücke. Rücksicht ist auch auf diejenigen Lehrer genommen, die nach dem Eitzschen Tonwort oder der Tonika-Do-Lehre unterrichten. Die Ausstattung ist trefflich.

Wilhelm Altmann

ERICH VALENTIN: *Georg Philipp Telemann.* Eine Biographie. Verlag: August Hopfer, Burg b. M.

Valentin faßt im vorliegenden Bändchen in schriftstellerisch gewandter Weise die Ergebnisse zusammen, die die bisherige Telemann-Forschung, vor allem Max Schneiders (Vorwort zum 28. Band der Denkmäler Deutscher Tonkunst und in den Sammelbänden der IMG 1905/06) zeitigte. Der Lebenslauf Telemanns scheint nunmehr hinreichend geklärt zu sein und es ist an der Zeit, sein Werk zu sichten und zu werten. Ansätze dazu sind ja bereits vorhanden, auf die der Verfasser auch in den Anmerkungen seiner Biographie hinweist, wie diese überhaupt als Quellennachweise und Hinweise auf Neuausgaben von Wert sind.

Das handliche Bändchen ist mit dem bekannten Telemannbildnis und einer Wiedergabe von Telemanns Notenschrift geschmückt. Möge es seinen Zweck erfüllen: an den fast vergessenen, in seiner Zeit so bedeutenden Mann zu erinnern. *Richard Petzoldt*

RODERICH VON MOJSISOVICS: *Bach-Probleme.* Selbstverlag des Verfassers (Druck bei Stürtz A.-G., Würzburg).

Wenn der Verfasser auf Seite 2 betont, daß er das Werk hinaussende, »ohne die spezielle Literatur durchgearbeitet zu haben« — nach den Äußerungen auf Seite 20 scheint er nicht einmal Schweitzer zu kennen — so gibt er den unwissenschaftlichen Charakter der Arbeit zu. Eine Besprechung von wissenschaftlicher Seite könnte daher wegfallen. Dennoch will ich anmerken, daß das kleine Büchlein eine Reihe guter Bemerkungen und Beobachtungen eines praktischen Musikers und fruchtbaren Tonsetzers, besonders in dem Teil über die Tonarten-Charakteristik, enthält. Leider werden diese durch etliche böse Entgleisungen aufgewogen: Die Verteilung der Schwerpunkte einer Melodie, die der Verfasser Seite 13 vornimmt, widerspricht dem unumstößlich richtigen Grundsatz, daß Schwerpunkt mit Harmoniewechsel zusammenfällt; Bach behält also Recht. »Nebennonenakkorde« und »leiterfremde Medianten« kann man leicht entdecken, wenn man Wechselnoten in den Akkord einbezieht und ganz willkürliche, von Bach nicht gemeinte enharmonische Umdeutungen vornimmt. Wie man (Seite 46) eine Umkehrung des Septakkords der VII. Stufe von f-moll (mit freiem Vorhalt) als des-moll, oder die erste Baßnote des vierten (verdruckt steht: des dritten) Taktes der f-moll-Sinfonie als Cis hören kann, ist mir unerklärlich. (Das C ist hier einfach von seinen beiden Wechselnoten umspielt.) Trotzdem behauptet der Verfasser, hier höre »kein Mensch« Des. Ganz unmöglich ist auch die Harmonik, die der Verfasser (Seite 33) in das Thema der I. f-moll-Fuge hineinhört (des-moll, e-moll!). Die Ausführungen über Querstand (Seite 49), Themenbeantwortung (Seite 56) und Sonatenform (Seite 62) sind retrospektiv und nicht nach organischer Geschichtlichkeit erfaßt. Seite 46 beweist, daß der Verfasser nach dem Klavierauszug der Matthäuspassion, statt nach der Partitur gearbeitet hat; denn in Wirklichkeit halten in allen zwölf Fällen die Bässe den Grundton über die angebliche »Umkehrung« hinaus fest. Noch dilettantischer ist auf Seite 48 die Bezifferung von zehn Akkorden des Notenbeispiels vom Tenor, statt vom Baß aus! Mit dieser Arbeit hat Mojsisovics sich keinen Gefallen getan.

Alfred Lorenz

SIEGFRIED F. NADEL: *Der duale Sinn der Musik.* Versuch einer musikalischen Typologie. Verlag: Gustav Bosse, Regensburg.

Die Grundlinie der modernen Musikwissenschaften läuft, wie seit langem erkennbar ist, auf das Ziel einer prägnanten Fassung der musikalischen Typen hin. Es soll auf dem Gebäude der Musikwissenschaft gleichsam das Dach errichtet werden. Die theoretische (erkenntnistheoretische) Ordnung der künstlerischen Erscheinungen wird mit besonderem Geschick und auf der Grundlage umfassender allgemein-ästhetischer Kenntnisauswertung in der vorliegenden Arbeit Nadels versucht.

Nadel will die Grundmöglichkeiten des Musikseins von allen kulturellen Verbundenheiten isolieren und die »Musik an sich« erkennen. Dieser rein theoretische Zweck dient natürlich rückwirkend wieder der historischen Einzelbetrachtung, die von Nadel nur gelegentlich herangezogen, die nur bisweilen als Beleg zitiert ist. Als das Ergebnis der Nadelschen Problemstellung liegt nun ein Buch vor, das einerseits weit über den musikalisch-fachlichen Interessenkreis vorstößt, das anderseits infolge seines exakten Charakters nur langsam in seinen Ergebnissen und auch in möglichen praktischen Folgerungen sich auswirken wird. — Im Anschluß an allgemeine Kunsttheorien der Gegenwart wie der Vergangenheit beobachtet der Verfasser zunächst das Gegeneinander und das Ineinander stofflicher und formaler Momente des Kunstwerk-Werdens, vordringend schließlich zu einer Gesamtüberschau, die krönend die Bedeutung des Begriffs der Verwicklung in den Vordergrund stellt. Indem die musikalischen Typen Stationen auf dem Weg von der Einfachheit zur Komplizierung darstellen, offenbart sich eine absolute Großrichtung des gesamten musikalischen Werdens, eine Richtung, die ja überhaupt von allen geistigen Bezirken eingehalten ist.

Eine Fülle der feinsten lebensvollen Einzelgedanken trägt das Buch in allen Kapiteln. Die Typenlehre Nadels ist fruchtbar; eine Rückanwendung ihrer Ergebnisse auf wirkliche musikalische Erscheinungen, d. h. die Beobachtung einzelner musikalischer Werke unter dem Zusammenhang dieser Typologie

erschließt die wertvollsten Ausblicke. Eine Auseinandersetzung mit diesem Buch ist vor allen Dingen von höchst *vielseitig* anregendem Wert. *Werner Karthaus*

ERICH SCHWEBSCH: *Joh. Seb. Bach und die Kunst der Fuge.* Orient-Occident-Verlag, Stuttgart, den Haag, London.
In breitester Ausführlichkeit wird hier die Kunst der Fuge einer Betrachtung unterzogen, die mit dem Anspruch auftritt, endlich und endgültig alle Rätsel des Werks zu lösen, den wahren Zugang zu ihm zu eröffnen: der Verfasser nimmt es als mystische Schöpfung für die Anthroposophie in Anspruch. Daß die Kunst der Fuge sich den Steinerschen Lehren fügt, — besser vielleicht als jedes andere Musikwerk — ist kein Zweifel; was ließe sich nicht in diese Musik hineingeheimnissen, die zu gleicher Zeit mystisch und didaktisch, abstrakt und sinnlich, mathematisch und metaphysisch ist! So mag das Buch, dessen vielfältig wiederholte Litanei den neutralen Leser bald ermüden dürfte, dem »Eingeweihten« zum Erlebnis werden, — der Unterzeichnete fühlt sich hier nicht berechtigt, ein Urteil zu fällen. Um so mehr freut er sich, in bezug auf die sachlichen Ergebnisse feststellen zu können, daß der Inhalt seiner vor Jahresfrist in dieser Zeitschrift erschienenen Abhandlung über die Kunst der Fuge hier in fast jedem Punkt eine volle Bestätigung findet. Bestätigt wird die bleibende Bedeutung der Gräserschen Ausgabe, die Unhaltbarkeit der Davidschen Konjekturen, die Zugehörigkeit der Schluß-Quadrupelfuge zum Werk, vor allem auch die überragende Bedeutung und zentrale Stellung des 11. Kontrapunkts. Von neuen Gesichtspunkten wäre in erster Linie das B-A-C-H-Motiv zu nennen, das in einer gewissen Entwicklung sich durch manche Teile des Werks hindurchzieht. Wenn freilich dies Motiv als Symbol des Individualismus im Kosmos gedeutet und so das letzte Werk des frommen Thomaskantors zu einer Art Selbstvergottung gestempelt wird, so möchte man fast lieber wünschen, daß das Auftreten der vier Töne unbeachtet bliebe, als das es einen so fatalen Beigeschmack bekommt.
Mit besonderer Ausführlichkeit wird die Frage der Anordnung behandelt, — jenes Problem, das weniger wegen seiner immanenten Bedeutung als durch die zahlreichen, einander widersprechenden Bemühungen um seine Lösung zum Hauptproblem der Kunst der Fuge avanciert ist. Begreiflicherweise bedient sich der Verfasser auch hier der anthroposophischen Betrachtungsweise als Erkenntnisquelle. Doch gewinnen gerade bei dieser Frage die sonst oft anfechtbaren Gedankengänge an Sicherheit und Beweiskraft und dürften wenigstens ergänzungs- und bestätigungsweise nicht unbeachtet bleiben. Als Fazit ergibt sich eine Rechtfertigung des Gräserschen Plans in vollem Umfang. Wir dürfen hoffen und wünschen, daß das Ringen um diese Frage (falls nicht neue Urkunden ans Tageslicht treten sollten) hiermit seinen Abschluß gefunden hat, und daß die Musikwelt dem Gräserschen Plan den Ehrentitel zuerkennt, den sein Autor ihm mit dem Überschwang einer jugendlichen Begeisterung selbst verliehen hat: »Die Kunst der Fuge in ihrer wahren Gestalt.«
Willi Apel

WILHELM HECKEL: *Der Fagott.* 2. Auflage, ergänzt von Wilhelm Hermann Heckel. Verlag: Carl Merseburger, Leipzig.
Hundert Jahre sind es, daß das zu internationalem Ruhm längst gelangte, um den Bau von Holzblasinstrumenten so überaus verdiente Heckelsche Geschäft in dem neuerdings mit Wiesbaden vereinigten Orte Biebrich eröffnet worden ist. Gewissermaßen als Festschrift ist die obige zuerst 1899 veröffentlichte Abhandlung über die historische Entwicklung, den Bau und die Spielweise des Fagotts, dieses so ungemein wichtigen Instruments, in zeitgemäßer neuer Auflage erschienen. Sie bringt auch prächtige Lichtbildaufnahmen von Holzblas-Instrumenten der letzten fünf Jahrhunderte, zum Teil nach den sehr seltenen, im Museum der Firma vorhandenen Exemplaren. Jeder Holzbläser sollte diese Schrift lesen, da sie sich keineswegs bloß mit dem Fagott beschäftigt, das übrigens erstmalig in der Partitur der Oper Pomone von Cambert 1671 vorkommt.
Wilhelm Altmann

MUSIKALIEN

JOSEPH HAAS: *Schelmenlieder*, für eine Singstimme oder Kinderchor und Klavier, op. 71. — *Zum Lob der Musik.* Kantate für Jugendchor mit Streichorchester und Orgel, op. 81, Nr. 1. Verlag: B. Schotts Söhne, Mainz.
Das Verhältnis der älteren Generation zu den neuen kompositorischen Mitteln scheint einer eigentümlichen Dialektik zu unterliegen. Sucht sie unvermittelt der neuen Mittel habhaft zu werden und der eigenen Substanz zu amalgamieren, so bleibt meist das Resultat

unstimmig: die neuen Mittel wirken als schlechte Ornamente über der alten Substanz. Bleibt sie aber im Rahmen dessen, was ihr vertraut und gemäß ist, und verfolgt es treu genug weiter, so wird oftmals über den Kopf der Generation hinweg, ohne ihr Zutun und rein aus dem Zwang der Sache, Affinität zu Bestrebungen der jüngeren sich herstellen. Das größte Beispiel für diese Dialektik bietet Janacek. Sie kommt auch an dem jüngsten Werk von *Joseph Haas* freundlich zutage. Hier wird die Erfahrung *Regers* in einem umgrenzten Raum, ohne viel Ausblicke auf die Totalsituation weiter verfolgt; an einem durchweg diatonischen, also gewissermaßen vorregerischen Material erprobt. Aber indem die »Schelmenlieder« sich streng und bescheiden in diesem Raum halten, fällt das Schmückende, Beliebige, falsch Barocke des Regerstiles, gerade die ziellose und konstruktiv ungebundene Chromatik nämlich, fort, und was dafür eintritt, ist doch, weil einmal an der Chromatik bewährt, zu unbanal und wissend, um mit der schlechten Vorkriegsdiatonik des »Im Volkston« sich verwechseln zu lassen. Gewiß ist die Gefahr genremäßig-provinzieller Behaglichkeit und gepflegter Naivität nicht zu überhören. Aber gerade hier entscheidet die Nuance. Irre ich mich nicht, dann steckt in den Liedern eine echte, keineswegs betonte, aber zuverlässige süddeutsche Substanz; man darf an ihnen Spaß haben, wie man sich in einem süddeutschen Wirtshaus noch den Wein schmecken lassen darf, ohne sich vor den Butzenscheiben und sogar dem blondgelockten Töchterlein zu fürchten, die beide den Wein nicht verderben und deren Schein, weiß Gott wie, zum wirklichen Geschmack des Weines irgend noch sich schickt. In den Liedern steckt etwas von, man kann vielleicht sagen: guter Kleinbürgerlichkeit. Manchmal auch in dem gemütlichen Aberwitz der Gedichte: »Die gute alte Rumpelkuh, die flog auf einen Baum. Sie schlug die Ohren auf und zu, das ging als wie im Traum.« Hier hat gleichsam der Dadaismus sich auf der Blumenbank am Fenster eingenistet; und dahin mußte er ja wohl gelangen, sich zu legitimieren. — Nicht ebensogut gefällt mir die kleine Kantate mit ihrem klassizistischen Händel-Ton, dem ich nicht allzuweit traue. Aber auch sie ist anspruchslos, gut gesetzt und wird bei Feiern ihre Wirkung tun. Nur soll man keine »Gemeinschaftsmusik« darin suchen.

Theodor Wiesengrund-Adorno

MUSIKALISCHE FORMEN IN HISTORISCHEN REIHEN. Herausgegeben von *Heinrich Martens*. Erster Band: *Das Menuett*, bearbeitet von Heinrich Martens. Verlag: Ch. Friedrich Vieweg, Berlin-Lichterfelde.

Die Idee, verschiedene musikalische Formen in je einem Heft durch Beispiele in ihrer geschichtlichen Entwicklung darzustellen, ist zweifellos ausgezeichnet. Und die Schulmusiker vor allem werden es dem erfahrenen Pädagogen Heinrich Martens, der ihre Sorgen und Nöte kennt, danken, daß er ihnen mit diesen musikalischen »Gattungsgeschichten in Beispielen« ein reiches Anschauungsmaterial an die Hand gibt. Das erste, von Martens selbst redigierte und dem Menuett gewidmete Heft stellt sich denn auch aufs beste dar. Das Material, von Lully bis zur Gegenwart reichend, ist sorgfältig ausgewählt, die einzelnen Epochen sind mit instruktiven, lebendig geschriebenen Vorbemerkungen eingeleitet. Vermißt habe ich allerdings Belege für die Gegenwart (womit nichts gegen den, die Moderne allein vertretenden, aber — vorläufig noch — in keiner Weise repräsentativen jungen Komponisten Herbert Marx gesagt sein soll), denn wenn das Menuett eine neue Blüte in der Gegenwart getrieben hat, so doch wahrlich in seinem Geburtslande Frankreich, das Martens leider gar nicht berücksichtigt hat. Entzückendere Menuette wie die aus »Petite Suite« und »Suite bergamasque« von Debussy und aus der Sonatine von Ravel kann ich mir kaum denken. (Oder sollten die Verleger ihre Erlaubnis verweigert haben?)

Die Einheitlichkeit und materiale Lückenlosigkeit, die sonst dieses erste Heft aufweist, lassen die großen Schwierigkeiten, mit denen die Weiterführung der Sammlung zweifellos zu kämpfen haben wird, zunächst nicht ahnen. Will man jedoch den Umfang von 40 Seiten festhalten (und nach dem zweiten Heft zu urteilen, ist dies der Fall), so wird es sich bei Großformen wie Sonate und Suite bald als unmöglich erweisen, auf dem kleinen Raum einen halbwegs vollständigen Abriß zu geben. *Kurt Westphal*

KARL FRIEDRICH ABEL: *Sonata (A-dur) per Viola da Gamba e Cembalo*, nach dem bezifferten Baß bearbeitet von *Richard Engländer*. Verlag: Kistner & Siegel, Leipzig.

Mit dieser Probe der Kompositionen des »letzten Vertreters der Viola da gamba« ist den modernen Spielern des edlen Instruments ein gesangreiches und leichtes Werk wieder-

gegeben. Denn ausdrucksvolles Legato ist nach den originalen Bindebögen der Violenstimme in allen drei Sätzen das erste Erfordernis. Im kurzen Übergangsteil des ersten Allegro blüht eine Melodie in der schönsten Tenorlage der Gambe auf, die auch sonst bevorzugt erscheint; das kurze Andante ist ganz auf eine warme Kantilene gestellt (man wird nach dem Vorschlag des Herausgebers wohl den ersten Teil — oder vielleicht auch beide Teile — wiederholen), und ein liebenswürdiges Menuett macht den Beschluß. Die Ausgabe ist durch einen lesenswerten Vorbericht, genaue Kennzeichnung des Urtextes und sorgfältige Continuo-Ausarbeitung vorbildlich. Die Hinweise zur Ausführung der Verzierungen in der Gambenstimme werden den Spielern besonders willkommen sein. *Peter Epstein*

WOLFGANG VON BARTELS: *Sonate für Cello und Klavier,* op. 24. Verlag: Ries & Erler, Berlin.
Von den drei neu erschienenen Sonaten (von Bartels, Max Fiedler, Gretschaninoff) möchte ich der Wolfgang von Bartelsschen deshalb den Vorzug geben, weil sie durch unbedingte Eigenheiten harmonischer und rhythmischer Natur ebenso bezwingt, wie durch ihre formale Geschlossenheit und Knappheit.

Ernst Silberstein

AUGUST REUSS: *Romantische Ballett-Suite für Orchester, op. 46a.* Verlag: Ries & Erler, Berlin.
Der Komponist, der sich anläßlich seines 60. Geburtstages reicher Aufführungen und Ehrungen erfreuen durfte, hat aus seiner romantischen Ballett-Pantomime »Glasbläser und Dogaressa« (München 1926) zwei Suiten herausgezogen: Eine »Suite im alten Stil«, op. 46, welche die älteren und strengeren Tanzformen des »Traumballetts« zusammenfaßt (Intrada, Pavane, Saltarello, Allemande, Corrente), wogegen die »romantische Ballett-Suite«, op. 46 a, die jüngeren und freizügigeren Formen der Sarabande, Barcarole, Moresca, Gavotte (mit Introduktion) und Forlana in etwas reicherer Harmonik und in gewissermaßen modernisiertem Gewand erscheinen läßt. Solch bewußtes Zurückgreifen auf die Wende zum 17. Jahrhundert und auf früher entspricht einem allgemeinen Bedürfnis unserer Zeit, die sich an der unverbrauchten rhythmischen und melodischen Kraft vergangener Kunst wieder aufzurichten versucht und so zu einer Art »Renaissance« gelangt, für welche Reuß nicht nur wertvolles Material beizusteuern vermag, sondern auch den Vorzug besitzt, dasselbe künstlerisch gestalten zu können, wobei sich zum tänzerisch-leichten Grundton stets vornehme Gesinnung und gewissenhafteste Arbeit gesellen. Die »Moresca« geht auf türkische Originalmelodien zurück und fällt damit etwas aus dem Rahmen der sonst so einheitlichen Stilgattung; im übrigen aber bedeutet auch dieses Werk, wie jedes andere von Reuß, ein Vermächtnis aus einer Zeit, in der sich die strengen und heiteren Musen noch zu einer höheren Einheit zusammenfinden konnten.

F. Müller-Rehrmann

PAUL MÜLLER: *Sechs Klavierstücke,* op. 10. Verlag: Hug & Co., Leipzig.
Das erste dieser Stücke — »zart, frühlingshaft« betitelt — hat einen an Bruckner erinnernden hochromantischen Duktus. Das gilt sowohl für die Harmonik als auch für die in der späteren Entwicklung auftretende hübsche lockere Kanonik. Im abschließenden »Rondo« steht einem rokokoartigen Hauptthema reizvolle Quartmelodik gegenüber. Die übrigen Stücke betonen bei durchaus tonaler Haltung sehr stark das Lineare. Besonders die häufigen ostinaten chromatischen Führungen ergeben sehr scharfe und dennoch ungezwungene Reibungen. Dadurch ist der Grundcharakter prachtvoll naturhafte Herbheit. Zwei Druckfehler: Seite 4, Zeile 3, fehlt vor dem letzten Achtel der Oberstimme das Auflösezeichen, ebenso vor der untersten Note des ersten Akkordes des vierten Taktes auf Seite 6. Mit Ausnahme des ersten sind die empfehlenswerten Stücke — vor allem durch ihren weitgriffigen und zugleich polyphonen Satz — nicht ganz einfach.

Carl Heinzen

WILHELM BERGER: *Sonate für Violoncello und Klavier* op. 28. Verlag: Steingräber, Leipzig.
Aus dem Nachlaß des in der Blüte seines Lebens vor 20 Jahren gestorbenen Tonsetzers ist diese Sonate jetzt endlich veröffentlicht worden, und zwar in einer Revision des bekannten Violoncellisten *Ernst Cahnbley.* Verschiedene Aufführungen aus dem Manuskript hatten neuerdings schon den Beweis erbracht, daß in ihr das auch sehr dankbar und keineswegs schwierig behandelte Streichinstrument vom Klavier in keiner Weise behindert ist, und daß sie inhaltlich, ganz abgesehen von ihren rein formalen Vorzügen, den Vergleich mit den besten derartigen Sonaten

aushalten kann. In den drei knapp gefaßten Sätzen ist urgesunde, vornehme und höchst feinsinnige Musik niedergelegt; die kunstvolle Arbeit, die dabei nie ausgeklügelt erscheint, ist besonders in dem Variationensatz wahrnehmbar. Ich bin überzeugt, daß alle Violoncellisten, also auch Dilettanten, mit größter Befriedigung sich mit dieser Sonate beschäftigen werden, und daß sie auch im Konzertsaal weiter erfolgreich sein wird. Vollends werden die Klavierspieler an der meisterlichen Behandlung ihres Instruments größte Freude haben. Der Erfolg dieser Sonate wird hoffentlich den Verlag noch veranlassen, Bergers immer noch ungedruckt gebliebenes gewaltiges, seine große Meisterschaft untrüglich beweisendes viersätziges Klavierquartett op. 100 zu veröffentlichen.

Wilhelm Altmann

NEUE SÄTZE FÜR MÄNNERCHOR: *Herausgegeben von Gottfried Grote.* Eichenkreuz-Verlag, Wuppertal-Barmen.

Eine Sammlung von 40 Sätzen mit dem Zweck, dem Männerchor geistliche Stücke in zeitgemäßer Form darzubieten. Ideologisch ist dazu die Frage aufzuwerfen, ob ein solches Unternehmen genug Resonanz finden wird: vermutlich wird auch das bürgerliche Männerchorwesen (die Arbeiterchorbewegung scheidet von vornherein aus) solchen Erscheinungen ziemlich fremd gegenüberstehen. Zur musikalischen Kritik ist zu sagen, daß es sich durchweg um hochwertige Stücke in Sätzen alter Meister (Praetorius, Othmayr u. a.) oder zeitgenössischer Musiker (Reinhard Schwarz, Hubert Pfeiffer, Gottfried Grote u. a.) handelt, wobei die stilistische Nähe alter und neuer Zeit wieder einmal schlagend erwiesen wird. Der Herausgeber bietet, vorsichtig von Stufe zu Stufe gehend, dem bisherigen Chorsatz nahestehende Stücke ebenso wie solche mit selbständig linearer Führung der Einzelstimmen, wobei er besonderen Nachdruck auf Verwendung des dreistimmigen Männerchorsatzes legt, dem auch meiner Meinung nach zukünftig eine größere Rolle gegenüber dem unbeweglicheren, starreren vierstimmigen akkordischen Satz zufallen wird.

Richard Petzoldt

ERNST WILHELM WOLF: *Klaviersonate.* Herausgegeben von *Hans Engel.* Verlag: Ernst Bisping, Münster.

Die zweite von vier »affectvollen Sonaten« des Weimarer Kapellmeisters (1785) ist ein schönes Beispiel der empfindsamen Klaviermusik norddeutscher Prägung, in der labile und energische Abschnitte einander ablösen und — günstigenfalls — nach dem großen Vorbild Phil. Em. Bachs sich durchdringen. Der Herausgeber kennzeichnet die primitive formale Anlage in einem knappen Vorbericht, der dankenswerterweise Wolfs eigene Vortragsanweisung enthält. Gleichwohl ist gerade der erste Satz dieser a-moll-Sonate (nicht C-dur, wie der Titel der Neuausgabe angibt!) besonders anziehend, zum mindesten durch seinen hübschen, aus dem Hauptthema gewonnenen Epilog. Die Terzenseligkeit und das Sichverlieren in chromatischen Rückungen sind gleichfalls charakteristisch, zugleich auch musikalisch ergiebiger als das etwas trockene Passagenwerk im letzten Satz. Ein paar Stellen erregen den Verdacht von Druckfehlern, vielleicht schon im Original. So Seite 6, Takt 4 das *e* (statt *c*?) der Mittelstimme, Seite 13, Takt 11 eine Viertelpause statt des hier im Echo eigentlich fälligen *e*. Im drittletzten Takt, Seite 14, die häßliche Stimmführung, die aber wohl dem Komponisten zur Last fällt.

Peter Epstein

PAUL PEUERL: *Fünf Variationensuiten und zwei Canzonen für Streichinstrumente.* Verlag: G. Kallmeyer, Wolfenbüttel.

Ein neues Beiheft zum »Musikanten«, vom Autor der »Denkmäler der Tonkunst in Österreich« Karl Geiringer mit liebevoller Einführung und lehrreicher Spielanweisung herausgegeben. In Rede stehend Paul Peuerl, ein hochwertiger Meister des Frühbarocks, weiland Organist an der evangelischen Kirche in Steyr, mit Variationensuiten und Canzonen, die es wahrhaft verdienen, breiteren Kreisen erschlossen zu werden. Erstaunliche Satzkunst aus der Zeit des Dreißigjährigen Krieges! Die Suiten und Canzonen sind sowohl für Streichquartett, wie auch für Streichorchester aufführbar, und da die rein technischen Anforderungen keine großen sind, können sich auch gut geleitete Schulorchester daran wagen.

H. Seling

FRÜHMEISTER DER DEUTSCHEN ORGELKUNST, gesammelt und übertragen von *Hans Joachim Moser,* für den praktischen Gebrauch bezeichnet von *Fritz Heitmann.* Verlag Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Als ersten Band ihrer Veröffentlichungen legt die Staatliche Akademie für Kirchen- und Schulmusik in Berlin eine Sammlung von Orgelstücken vor, die über historische Kenntnisnahme hinweg eine Fülle vielseitigster und

reichhaltigster Werke der lebendigen Praxis zu gewinnen in hohem Maße berufen sind. Aus den Tabulaturbüchern von Kleber, Kotter und Fridolin Silcher hat Hans Joachim Moser, durch seine Arbeiten und Forschungen um Senfl und Hofhaimer hierzu besonders berufen, Stücke Hofhaimers und seiner Freunde und Schüler ausgezogen und intavoliert; unter Zugrundelegung der Disposition der kleinen Akademieorgel hat Fritz Heitmann eine Reihe wertvoller Anregungen für die Aufführungspraxis hinzugefügt, die allerdings nur bei aussparender Anwendung von gedackten Stimmen, Schnarrwerk und Mixturen das bezeichnende Klangbild erstehen läßt, durch welches dem Rankwerk dieser den jeweiligen Cantus firmus umspielenden Filigranarbeiten Genüge getan wird. Dem schönen Bande sind weite Verbreitung und viele Nachfolger zu wünschen. *Hans Kuznitzky*

HEINRICH PESTALOZZI: *Aus der Skizzenmappe des Malers.* Fünf kleine Tonbilder für Klavier (mittelschwer) nach eigenen Gedichten, op. 51. Verlag: Hug & Co., Leipzig.
Eine besondere Notiz besagt: »Diese Tonbilder sind im Original Orchesterstücke. Der »Gänsemarsch« fand für Klavier eine gänzlich andere Fassung.« Die drei humoristischen Stücke dieser Sammlung (unter denen der »Gänsemarsch« ein wenig zu stark mit Wiederholungen des Materials bedacht ist) sind ansprechender als die beiden ziemlich zahm geratenen elegischen. Ein Versehen ist leicht zu korrigieren: im zweiten bis vierten Takt der ersten Zeile auf Seite 7 fehlt mehrfach das Versetzungszeichen vor gis. Malerisch-poetischer Einschlag wird mit einfachen Mitteln (die eine freiere Handhabung des Harmonischen nicht ausschließen) vor allem dem jugendlichen Gemüt näher gebracht, da die technischen Anforderungen zumeist nicht sonderlich groß sind *Carl Heinzen*

MAX FIEDLER: *Sonate für Klavier und Violoncello,* op. 12. Verlag Ries & Erler, Berlin.
Max Fiedler stellt seinen Spielern keine wesentlich neuen Aufgaben. Seine melodienreiche, in jeder Beziehung durchsichtige und gut gearbeitete Sonate ist das Werk des ausgezeichneten Musikers, als den wir Fiedler kennen. *Ernst Silberstein*

JOHANN SEBASTIAN BACH: *Trio für zwei Violinen, Violoncell und Cembalo.* Herausgegeben von *Max Seiffert.* Veröffentlichung der Neuen Bachgesellschaft, Jahrgang XXXI, Heft 1. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.
Max Seiffert ist der Entdecker dieser schönen Triosonate in d-moll und hat sie 1904 im Jahrbuch Peters, damals nach der handschriftlichen Vorlage, als Violinwerk mit obligatem Klavier zuerst veröffentlicht. In der jetzigen Fassung für zwei Violinen mit einer Cembalobegleitung, die sich auf die Unterstimme und deren generalbaßmäßige Ergänzung beschränkt, dürfte die Urform wiedergewonnen sein; denn in der Tat sind die beiden Streicherstimmen aufs engste miteinander verknüpft, bald im imitierenden Wechselspiel, bald in geschwisterlichen Terzen. Jedenfalls ist die klangliche Erschließung erst heute, nach dem Erscheinen dieser praktischen Ausgabe, möglich geworden, und dafür gebührt Seiffert der Dank aller Bachfreunde, zumal derer, die sich des schönen Werkes für ihr häusliches Musizieren nun bemächtigen können. Da aber nicht jeder den Vergleich mit der wissenschaftlichen Ausgabe durchführen kann, wäre es heute angesichts des berechtigten Wunsches auch der Musikliebhaber nach Urtext-Ausgaben wohl zu empfehlen, so einschneidende Herausgeberzusätze wie die Kadenz der II. Violine im Largo eben als Zutat zu kennzeichnen. Wie in der vielseitigen Sammlung »Organum« steht Seiffert auch hier auf dem Standpunkt einer möglichst sorgfältigen Vortragsbezeichnung. In der Praxis wirkt sich diese, beispielsweise bezüglich der Phrasierung in Streicherstimmen, zuweilen als Bevormundung aus. Vieles kommt erwiesenermaßen im Vivace bei gestoßener Strichart klarer heraus, als mit den vorgezeichneten Bögen. Noch ein Vorschlag sei für die Aufführung gemacht, den auch ein so universaler Kenner des Generalbasses wie Seiffert nicht als abwegig einfach verwerfen wird: nämlich am Schluß des ersten Satzes, der in ein furioses Solo des Grundbasses ausläuft, an geeigneter Stelle auch im Cembalo »Tasto solo« anzunehmen und in ein machtvolles Unisono einzumünden. *Peter Epstein*

HERMANN STEPHANI: *Drei geistliche Lieder,* für eine mittlere Singstimme mit Klavier- oder Orgelbegleitung. Verlag: Ries & Erler, Berlin.
Ernst empfundene Musik zu mystischer Poesie. Eindrucksvolle Deklamation über romantischer Harmonik, die abgebrauchte Wendungen nicht ganz vermeidet. *Rudolf Bilke*

DER SPIELMANN. *Liederbuch für Jugend und Volk.* Herausgegeben von *Klemens Neumann,* mit Klaviersätzen versehen von *Hansmaria Dombrowski.* Mathias Grünewald-Verlag, Mainz.
Dombrowski, der Pfitznerschüler, von dem schon eine große Anzahl von Liedern, einige Kammermusik und vor allem auch eine Messe und geistliche Kantaten durch den Druck bekannt geworden sind, bewährt sich hier von neuem als eine musikalische Kraft von ganz eigener Prägung. Er hat das erstaunliche Wagnis unternommen — meines Wissens in diesem Umfang zum erstenmal! — zu dem größten Teil dieser reichen Volksliedersammlung einen ganz frei gestalteten Klaviersatz zu ersinnen, der je nach dem Charakter der Volksmelodie — die als solche stets unangetastet bleibt — entweder das Hauptgewicht auf eine differenzierte Harmonik legt, oder eine selbständige zweite Melodie dem Gesange zugesellt, oder auch die Gesangsmelodie kanonisch imitiert. Bewundernswert ist dabei, daß dem Komponisten niemals der Atem ausgeht, daß seine Musik immer echt »inspiriert« und ganz natürlich empfunden ist — mit verschwindenden Ausnahmen hält sie sich ganz frei von Künsteleien — und daß er auch, ohne zu historisieren, über so viele stilistische Möglichkeiten verfügt, daß der Zeitcharakter der Melodien gewahrt bleibt, daß vor allem die ältesten Melodien in einer ganz erstaunlichen Weise durch die Begleitung neu ausgedeutet werden. Es ist nichts weniger als eine »angewandte Musikgeschichte«, sondern das echte Werk einer schöpferischen Persönlichkeit, die sich als unserer Zeit angehörend durch die ganze Art der Stimmführung und Harmonik fast in jedem Liede deutlich zu erkennen gibt. Das Unternehmen wäre nicht unbedenklich, wenn es als bewußtes Experiment angepackt worden wäre. Davon ist aber hier keine Rede, es kommt vielmehr diese Musik unmittelbar aus einem ganz naiv schaffenden Talent, das das Bedürfnis fühlt, sich mit dieser reichen und unerschöpflichen Welt des Volksliedes in aller Freiheit und Unbekümmertheit auseinanderzusetzen und dadurch diesen Schatz wieder einmal neu auszuwerten und in gegenwärtige Münze zu verwandeln. Das ist freilich ein anderes Verhältnis zum Volkslied wie das heute übliche, das mit der Primitivität dieser Musik als mit etwas Unabänderlichem rechnet. Auch diese Bestrebung hat ihr Recht und ihr großes Verdienst, aber auf diese Weise bleibt das Volkslied eine Sache ganz für sich, fern von dem Reiche der »Kunstmusik«, und es kann aus dieser absichtlichen Primitivität wohl auch einmal eine gewisse Gefährdung unserer musikalischen Kultur entstehen, — wenn die Primitivität als das eigentlich Gesunde und daher für unsere Zeit besonders Wünschenswerte hingestellt und daher allein gepflegt wird. Darin liegt gerade das besondere Verdienst der Arbeit Dombrowskis, daß hier von der Volksmusik eine Brücke geschlagen wird zur Kunstmusik. Darum möchte man auch dieser Klavierausgabe die gleiche Verbreitung wünschen, wie sie seine Lautenausgabe erfahren hat.

W. Riezler

DAS RICHARD WAGNER-AUTOGRAPH

dieses Heftes verdanken wir unserm Mitarbeiter Herrn Studienrat Rudolf Bilke in Breslau, der zu dem ungewöhnlich originellen Blatt folgendes bemerkt:
Zu dem Kreis, in dem Wagner während seiner Wiener Zeit verkehrte, gehörte der *Baron Tschiderer,* ein in Innsbruck ansässiger Musikfreund, Komponist einer Oper: »Die Lady von Gretna Green« (in Breslau aufgeführt) und vieler Chor- und Kammermusikwerke. In der Bibliothek des Schwiegersohnes von Baron Tschiderer, des Grafen Spiegelfeld (Hötting bei Innsbruck) ist das Blatt vor kurzem gefunden worden. Baron Tschiderer hat seinen Angehörigen oft von lebhaften Kunst- und Stildebatten innerhalb des Wiener Kreises (auch *Eduard Hanslick* gehörte dazu, selbstverständlich als Opponent) erzählt. Das Widmungsblatt kann Niederschlag einer übermütigen, aber ebensogut Ausdruck einer grimmigen Stimmung sein.

Lichtpunkte des Sommerprogramms waren die *Festspiel-Übertragungen*. Die meisten gelangen funktechnisch recht gut. Rein musikalisch am schönsten: Rossinis Barbier in *Salzburg*, von fast allen großen Sendern Europas und Nordamerikas übernommen. Unvergleichlich, wie glockenrein und wie mühelos die Mailänder Solisten selbst die schwierigsten Koloraturen und die schnellsten melodischen Passagen brachten; unvergleichlich, wie sie Gesang und Rezitativ zu verbinden wußten. Unvergleichlich auch die dramatische Lebendigkeit der Chöre. (Bei deutschen Aufführungen hat man fast immer das Gefühl: Ach Gott, wie müssen sich die armen Künstler anstrengen. Und atmet auf, wenn alles gut gegangen ist.)

*

Einhundertneununddreißig Sender waren angeschlossen. Wieviel Millionen Musikfreunde mögen zugehört haben? Und wie groß müßte wohl ein Theater sein, in dem alle Hörer Platz gefunden hätten? Zwischen Dresden und Leipzig würde es nicht Raum genug haben, und die Höhe des Montblanc wäre kaum ausreichend. Ob, bei aller Hochachtung vor der eminenten künstlerischen Leistung der Italiener, als erste »*Weltsendung*« gerade eine Oper Rossinis besonders geeignet war, bleibe dahingestellt. Anderthalb Wochen später folgte eine mustergültige Aufführung von Mozarts Figaro, mit deutschen Kräften. Nicht einmal die deutschen Sender (mit rühmlicher Ausnahme Wiens und Hamburgs) hielten sie der Übertragung für würdig. Aber bei Cimarosas »Heimlicher Ehe« fanden sich die 139 Sender wieder zusammen. Der Deutschlandsender nahm von den Salzburger Opernaufführungen überhaupt keine Notiz, sondern hielt die Übertragung eines »Tanzabends« aus Leipzig, eines »Lustigen Abends« aus Köln, sowie die Veranstaltung eines eigenen »Tanzabends« (in Verbindung mit dem Berliner Sender) für wichtiger.

*

Salzburg und *Bayreuth* könnten sich vielleicht künstlerisch ergänzen; aber gewiß nicht im Rundfunk. Denn die Bayreuther Festspiele sind selbstverständlich zu Radio-Übertragungen völlig ungeeignet. Wenn es für Bayreuth trotz dem Zustrom ausländischer Gäste nicht möglich sein sollte, auf Rundfunkhonorare zu verzichten, so mag der Zweck die Mittel entschuldigen. (Die Erhaltung Bayreuths ist wichtiger als alle Bedenken, die man gegen den heutigen Festspielbetrieb geltend machen könnte.) Immerhin bliebe für die Besitzer guter Empfangsgeräte die Frage: Lohnt es sich noch, nach Bayreuth zu reisen, obwohl die Musik fast umsonst »frei Haus« geliefert wird? Auch dann, wenn z. B. die Venus durchaus keine Venus und ihr Tannhäuser ein korpulenter Herr über Vierzig ist? Tschaikowskij äußerte einmal, seine Oper »Eugen Onegin« sei ihm unerträglich, wenn sie nicht von jungen Menschen gespielt werde. Und seine Illusionsfähigkeit war gewiß tausendmal größer als die abgestumpfter, unromantischer Rundfunkhörer.

*

Die Reichsrundfunkgesellschaft hat mit der *National Broadcasting Company* in Neuyork einen regelmäßigen Programmaustausch vereinbart. Das erste Orchesterkonzert, das uns gesendet wurde, litt zwar auch in den Teilen, die sich als übertragbar erwiesen, unter Intensitätsschwankungen und mancherlei Störungen; aber das wird mit der Zeit schon besser werden. Seien wir froh, daß überhaupt ein Anfang gemacht wurde. Noch immer sind die U.S.A. für uns, auch in musikalischer Hinsicht, eine »neue Welt«. Welch ein seltsam buntscheckiges Programm für ein seriöses Konzert: Einzelne Sinfoniesätze; Walters Preislied ohne Walter, dafür mit Soloviolinе; Brahms, Debussy, Wagner, ein Amerikaner und Gott weiß wer sonst noch; alles pausenlos aneinandergereiht, alles in einer Stunde. Man hat nicht Zeit, sich geistig umzustellen. Brahms raus, Wagner rein, der Faden darf nicht abreißen, sonst denken die Leute, es sei aus, nein, es geht ja noch weiter. Und zum Schluß dankt dann der Ansager herzlichst allen denen, die so freundlich waren, sich die Darbietungen anzuhören. Man ist zunächst ein wenig benommen; aber wenn man den ersten Schreck hinter sich hat, freut man sich doch des vortrefflich disziplinierten Orchesters und seines hervorragenden Dirigenten *Walter Damrosch*. Das nächste Mal würden wir gern etwas mehr amerikanische Musik hören. Denn unsere eigene Produktion kennen wir ja hinreichend.

*

Der so überaus wichtige Programmaustausch mit Paris und London, der sich aus den »europäischen« Konzerten hätte entwickeln können, begegnet noch immer großen Schwierigkeiten. Daß sie technischer Art seien, ist eine irreführende Behauptung. Auch politische

Gründe bilden keine Hindernisse, sollten wenigstens keine bilden. Es mag ja sein, daß gewisse französische und englische Kreise eine *deutsche Musikinvasion* befürchten; aber die hiermit zusammenhängenden Bedenken ließen sich beseitigen, wenn die Verhandlungen auf unserer Seite von sprachgewandten Bevollmächtigten geführt würden, die im Ausland *persönlich* akkreditiert sind.

*

Die zweite *Tagung für Rundfunkmusik*, veranstaltet vom Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht, war im Grunde eine ebenso esotherische Angelegenheit wie die erste. Sie interessierte gleichwohl auch weitere Kreise durch die Vorführung zweier neuer elektro-akustischer Instrumente: des »Hellertions« (von Helberger und Lertes) sowie einer elektrischen Orgel von Oscar Vierling. Wir haben nun schon mindestens ein Dutzend Instrumente mit elektrischer Tonerzeugung, die jede beliebige Tonhöhe und zahllose neue Klangfarben ermöglichen (Mager und Trautwein seien nicht vergessen). Aber wie das so bei uns ist: Jeder Erfinder arbeitet isoliert in seinem Laboratorium und sucht durch Patentanmeldung auch das kleinste Teilergebnis zu schützen. Es gibt daher immer wieder etwas Neues, das an sich gewiß hochinteressant ist; von einem Instrument, das sich in der Praxis durchsetzen könnte, sind wir jedoch noch weit entfernt.

*

Eigene Sendung oder Schallplatte? Warum mittelmäßige, mehr oder weniger improvisierte Aufführungen, die eine Menge Geld kosten, anstelle von sorgfältig vorbereiteten Schallplattenaufnahmen der gleichen Werke mit sehr viel besseren Interpreten? Zur Klärung dieser Frage hat man einmal einen bekannten Sänger drei Arien singen lassen und die selben Musikstücke mit dem gleichen Interpreten vorher oder nachher auf Schallplatten vorgeführt. Resultat: Die direkte Übertragung wirkte jedesmal ungleich stärker als die Schallplatte. Es scheint doch einen fluidischen Kontakt zu geben, der nur im Augenblick der Wiedergabe wirksam ist. Man vergleiche die monatlichen Rückblicke auf Schallplatten: Sie sind immer sehr interessant, aber in keiner Weise aufregend. (Aus Erlebnissen wurden Berichte über Erlebnisse.)

*

Freilich, wenn eine *Mahlersche Sinfonie* so dilettantisch aufgeführt wird, wie die Vierte unter Buschkötter in Köln, dann möchte man sie doch zehnmal lieber auf guten Schallplatten hören. Verschleppte Tempi, falsche Phrasierungen (trotz genauesten Angaben in der Partitur), unhörbare pizzicati der so wichtigen Bässe im dritten Satz, vorlaute Hörner, — kurz, es war schrecklich. Man hatte den Eindruck, daß jeder Orchestermusiker nach seinem gusto spiele, und mußte schon froh sein, wenn sie alle nach bedenklichen Schwankungen wieder beieinander waren. Nebenbei: Die Übertragung auf den Deutschlandsender begann in der Mitte des ersten Satzes. Nicht einmal richtig disponieren können die Ressortleiter; noch immer nicht.

*

Bekannte Maler älterer und neuerer Zeit haben oft dargestellt, wie die Vögel, sowie alles sonstige Getier des Feldes und Waldes, einer frommen oder weltlich frohen Musika lauschen. Im Berliner Kaiser-Friedrich-Museum sieht man auf einem Bilde von Sacchi sogar ein Äffchen und einen kleinen Hund als begeisterte Musikfreunde. Aber diese Romantik paßt wohl nicht in unsere nüchterne Zeit. Der Rundfunk ist jedenfalls mehr fürs Praktische und legt keinen Wert auf die Sympathie der Tierwelt, die keine Gebühren zahlt. Darum brachte ein Titelbild der offiziellen Berliner Programmzeitschrift riesengroß: eine *Vogelscheuche*. Irgendwo zwischen den Fetzen lugte ein Schalltrichter hervor. Darunter stand: »Der Lautsprecher hilft, das Korn vor den Vögeln zu schützen«. Also sogar die Vögel reißen aus vor den Berliner Programmen. Nun ja, das kann man verstehen. Aber welcher Bauer wird mitten im Felde einen Rundfunkempfänger (mit Lautsprecher, Akku und Anode) aufstellen, von dem er selbst wegen der großen Entfernung nichts hätte, dessen Unterhaltung ihn aber viele Sack Mehl kosten würde, während kaum eine Handvoll Körner zu ersparen wäre! (Ganz abgesehen davon, daß sich sehr bald ein illegitimer Liebhaber fände.) Im übrigen: Eine tieferstehende Reklame als diese, die Beethovens und Mozarts Musik zu einem brauchbaren Vogelschreck machen möchte, kann es nicht geben.

Richard H. Stein

Über die *Funk- und Phonoschau*, die am 21. August in Berlin eröffnet wurde, wird das nächste Heft Bericht erstatten.

* NEUE SCHALLPLATTEN *

Columbia

Felix Weingartner erhebt den Stab, das große Sinfonieorchester Londons wartet auf den Einsatz: Johann Straußens »Tausend und eine Nacht« rauscht auf. Zu den weltberühmten Walzern gehört dieses Stück nicht; in der Darstellung jedoch, die wir auf der Doppelplatte DWX 5015 vernehmen, wird es durch Feuer und Eleganz der Darstellung, die selbst hinreißender Momente nicht entbehrt, den unsterblichen Walzern ganz nahe gebracht. — *Ignaz Friedman* spendet zwei Mendelssohnsche Lieder ohne Worte, nämlich das Andante op. 38 Nr. 6 und das Allegro op. 53, Nr. 2 und schenkt beiden Stücken all seine Feinheit des Empfindens, seinen graziösen Anschlag und den Reiz delikaten Vortrags. Vornehmste Kammerkunst (DW 4015).

Parlophon

Joseph Rosenstock dirigiert die Berliner Staatskapelle: Berlioz' Ouvertüre »Der römische Karneval« hat man selten so wirkungsvoll gehört. Die Zerrissenheit der Architektur wird zu gestraffter Form energisch verdichtet und die zündende Kraft dieses Tonstücks dadurch offenbart (P 9561). — Das Edith Lorand-Orchester zeigt seine bewährte musikantische Gabe gleich in vier Stücken: der »Kubelik-Serenade« von Franz Drdla und dem (reichlich schmalzigen) »Alten Stephansturm« von Brandl in Fritz Kreislers Bearbeitung (beide auf B 48020), sowie in Oliver Métras blassen »Rosen« und Julius Fuciks »Donausagen« (beide auf B 12498). Die beliebte Geigerin gibt ihrem Ton einen süßen Klang, ohne dem Strich Elastizität und Vitalität zu rauben. Das famose Zusammenspiel mit ihrem Orchester ist wie oft anerkennenswert. — In Herbert Ernst Groh scheint der Schallplatte ein Tenor herangewachsen oder schon gewonnen zu sein, der es mit den besten Vertretern aufnehmen kann. Man muß ihn aber erst in wertvolleren Gesängen hören als in Gastaldons »Musica proibita« und Carosios »Ritorna« (beide auf 48022), ehe sich ein abschließendes Urteil bilden läßt.

Grammophon

Ein umfangreiches Potpourri aus dem Troubadour, von dem jüngst verstorbenen Fetras sehr tüchtig zusammengeschweißt, bietet die Berliner Staatskapelle unter *Alois Melichars* Stabführung. Von einigen überhasteten Tempi abgesehen, gehört diese Wiedergabe zu den erfreulichsten auf ihrem Spezialgebiet (27245). — *Franz Völcker*, als Operettentenor eine Prominenz, setzt seine hier schon häufig gewürdigten Gesangsvorträge fort. Wenn der Traumwalzer aus Millöckers »Feldprediger« eine nachhaltigere Wirkung als die Hauptnummer aus Lehars »Rastelbinder« erzielt, so liegt die Schuld nicht an des Sängers beide Stücke mit gleichem Geschmack behandelndem Vortrag (24177). — *Franz Baumann*, sonst gleichfalls der heiteren Muse ergeben, wählte diesmal zwei ernste Lieder von Walter Schütt: »Schließe mir die Augen beide« und »Das bittersüße Lied«: feinsinnige Vertonungen berühmter Dichtungen, innig, aber mit zu geringer Durchschlagskraft (22379).

Odeon

Karol Szreter, dem Pianisten, sind wir schon mehrmals auf den Pfaden eigentümlicher, aber glücklicher Bearbeitungen gefolgt. Auch die beiden *Grieg*schen Stücke, dem »Norwegischen Brautzug« und dem »Hochzeitszug auf Troldhaugen« ist eine Bearbeitung zuteil geworden, von der sich rühmen läßt, daß das Klavier nicht dominiert; vielleicht ist die Pietät gegen die Unantastbarkeit der Originale zu weit gegangen. Die Platten O—6819 werden bald viele Freunde finden. — *Gregor Piatigorskys* Cello klingt in den beiden Solostücken, Schumanns Träumerei und Gounods Ave Maria, merkwürdig stumpf. Oder lag es an der Aufnahme, daß außer dem vollsaftigen Ton kein stärkerer Eindruck beim Hörer zurückbleibt? (O 2990). — Das Wiener Bohème-Orchester macht wie stets seine Sache gut; diesmal stehen Yoshitomos »Japanischer Laternentanz« und Crémieux' »Wenn die Liebe stirbt« zur Diskussion (O 11483). — Zum Lob der Meistersängerin *Lotte Lehmann* ist nichts mehr zu sagen; ihre beiden Schumann-Gesänge: »Du bist wie eine Blume« und »Widmung« vervollständigen ihr jetzt schon reiches Schallplatten-Repertoire (4—4824). — Bei *Richard Taubers* Prolog zum Bajazzo ist es zu bedauern, daß diese außerordentliche Kraft der Oper verloren gegangen ist. Ein Jammer, daß die Operette infolge ihrer Geldmittel Taubers Kunst der seriösen Schwester entzogen hat. Diese Bajazzo-Platte (O—4992) wird jeder gleich zweimal auflegen. *Felix Roeper*

* ECHO DER ZEITSCHRIFTEN *

KLEINE LEGENDEN IN HEITERER TONART. (II.)*)

Karl Muck leitet in Bayreuth eine Probe zum »Parsifal«. Auf der Bühne stehen die Blumenmädchen und singen: »Ich dufte süß, — — ich dufte süßer!« Muck klopft plötzlich ab und sagt zu einer Sängerin: »Wie süß Sie duften, kann ich von hier unten aus leider nicht feststellen, aber auf alle Fälle haben Sie $^1/_8$ Takt zu früh geduftet!«

*

Man teilte *Cherubini* den Tod eines Bläsers mit, der gleichzeitig Lehrer am Konservatorium war, und beklagte das Schicksal der Witwe und seiner Kinder. Cherubini hörte eine Weile zu und sagte dann nur: »Kleiner Ton!«

*

Angelo Neumann hatte den Namen »Siegnot« in *Pfitzners* »Rose vom Liebesgarten« kritisiert. Pfitzner erklärte ihm lächelnd, daß dieser Name durch den Text »der du durch *Not* zum *Siege* gingst«, begründet sei. Er wäre aber sehr gerne bereit, den Text zu ändern in »der du durch *Nacht* zum *Licht* gingst«. Vielleicht sei dem Herrn Direktor der Name *Nachtlicht* angenehmer.

*

Wagner erschien in Leipzig auf einer Theaterprobe und wurde durch die Wiedergabe seines damals noch ganz neuen Kaisermarsches, den der Meister selber noch nicht gehört hatte, überrascht. Als das Stück zu Ende war, stieg Wagner, der im Radmantel auf der Bühne Platz genommen hatte, auf vieles Bitten ins Orchester hinunter, um den Marsch noch einmal selber zu dirigieren. Alles ging gut, bis er gegen Ende plötzlich abklopfte und rief: »De tridde Drombeede hat ja nich eingesetzt!« Worauf von der betreffenden Stelle des Orchesters die Antwort zurückkam: »Nu, mer sin doch bloß zwee!«

*

Caruso sollte in einer Mittelstadt ein Konzert geben. Nachdem er eine Rundfahrt gemacht hatte, wollte er das Konzerthaus aufsuchen. Der riesenhafte Portier verwehrte ihm den Eintritt und fragte nach seiner Eintrittskarte. »Ich bin doch Caruso und soll hier singen.« — »Darauf falle ich nicht mehr hinein«, murrte der Riese, »heute waren schon drei da, die sich für den Caruso ausgegeben haben. Ich hab's jetzt satt.« — Caruso halfen alle Beteuerungen nichts. Er durfte das Konzertlokal erst betreten, nachdem er sich eine Eintrittskarte gelöst hatte.

*

Sarasate wurde auf einer Gesellschaft — der Gastgeber war Arzt — gebeten zu spielen. Sarasate spielte, griff aber deutlich und absichtlich dauernd daneben. Ein Freund interpellierte ihn nach den Gründen des bewußten Falschspiels. »Rache muß sein«, sagte er, »als ich einmal einen Katarrh hatte, hat mich der Hausherr auf Blinddarmentzündung behandelt!«

*

Siegfried Ochs pflegte Unterstützungsgesuche einer Zentrale für private Fürsorge zu überweisen. Eines Tages erhielt er von dieser Stelle folgende Zuschrift: »Wir fanden bei einem Bettler eine Liste, die genaue Auskunft über die Freigebigkeit der ‚Kundschaft' gibt Auch Ihr Name ist auf dieser Liste enthalten. Und dahinter die Bemerkung: Schimpft, aber gibt.«

*

Puccini unterhielt sich mit einem Freund. »Fast zwanzig Jahre habe ich gebraucht, um zu erkennen, daß ich gar keine Begabung für Musik habe!«
»Hast du es dann aufgegeben?«
»Nein, da war ich schon berühmt!«

*

Bruckner erzählte seinen Hörern an der Wiener Universität die folgende Geschichte von seinem schönsten Erfolg: »Wissen's schon, daß sie in Berlin meine ‚Romantische' aufgeführt haben? Ah, die Berliner versteh'n was! Und so höfliche Leut sind's — gleich ham's mir eine Glückwunschdepesche geschickt. Na ich hab mich so g'freut, wie ich die Depesche im Konservatorium kriegt hab! Nachher bin ich ins Imperial auf ein Gullasch gegangen, ich sitz da immer im Schankzimmer mit den Fiakern, und da hab ich g'sagt, heut spendier ich ein' Liter Wein. Ham mich die Fiaker g'fragt, ob ich Geburtstag hab. Nein, sag ich, wegen meinem Erfolg mit der ‚Romantischen' in Berlin. Die ham nicht g'wußt, was das ist, und ich hab ihnen erst erklären müssen: Ich komponiere, das is a Sinfonie. Und was glauben's, daß die Fiaker tan ham? Wegg'ruckt sind's von mir, aus lauter Respekt, und ich hab

*) Die erste Sammlung findet sich im Septemberheft 1930 (XXII/12).

Müh' g'habt, daß ich sie dazu bring, daß' ein Wein mit mir trinken.«

*

Daß die Komponisten selbst nicht immer die besten Kenner ihrer Werke sind, geht aus einer kleinen Geschichte hervor, in deren Mittelpunkt *Leo Blech* steht. Nach der Generalprobe des »Schatzgräber« ging *Franz Schreker* auf Blech zu, um ihm begeistert zu danken: »Keine Note hat gefehlt!« Darauf Blech: »Da irren Sie sich aber gewaltig!« Und während er über das Orchester hinwegblickte, verschwand der Soloflötist hinter seinem Notenpult. Blech rief ihm zu: »Jaja, Sie waren es. Das hohe C an der gewissen Stelle bitte ich nicht zu unterschlagen!«

*

Ein Kritiker besucht *Busoni* und wird recht unliebsam durch einen Biß von Busonis Hund empfangen. »So gut hat mich noch nie einer gegen die Kritik verteidigt«, meinte der Künstler.

*

Joseph Joachim wollte — es war in Hannover — Schlittschuhlaufen lernen. Der Pächter der Bahn gab ihm die nötigen technischen Ratschläge: »Et is ganz licht, Herr Kunzert-Direktor. Sei smietet dat eene Been herut un denn smietet Sei dat annere herut und denn lopet Sei hen.« Joachim tat getreu nach dieser Vorschrift. Er schmiß das eine Bein heraus und dann lief er zwar nicht, aber er saß mit einem beträchtlichen Krach auf dem Eis. Kam der biedere Mann angesaust, sah sich die Bescherung an und sprach tiefsinnig: »Je, jo, Herr Kunzert-Direktor, et is ganz licht, aberst so licht as dat Viggelinspälen is et denn doch nich.«

*

Auf einer Reise sollte Reger in einem Hotel den üblichen Meldezettel ausfüllen. Bei der Rubrik »Beruf« überlegte er. Sollte er Musiker, Komponist, Tonkünstler schreiben? Schließlich entschloß er sich und schrieb — »Akkordarbeiter«.

*

Kalkbrenner war außerordentlich stolz auf seine Abstammung. »Wissen Sie«, sagte er eines Tages zu einem Bekannten, »daß meine Familie bis auf die Kreuzzüge zurückreicht? Einer meiner Ahnen begleitete schon Friedrich Barbarossa . . .«
»Auf dem Klavier?«

*

Wladimir de Pachmann spielte Liszts »Venezia e Napoli«, das mit einem venezianischen Volkslied beginnt und nach einem virtuosen Übergang mit einer neapolitanischen Tarantella endet. Dieser Übergang mißlang Pachmann; er begann von neuem, versuchte fortzusetzen — vergeblich. Darauf wandte er sich zum Publikum und sagte: »Meine Damen und Herren! Sehen Sie — ich bin ein alter Mann und der Weg von Venedig nach Neapel ist weit und beschwerlich. — Lassen Sie mich gleich in Neapel beginnen!« Sprach's und setzte mit der Tarantella ein.

*

Bruno Walter besuchte Gustav Mahler in Attersee. *Mahler* hatte gerade seine Dritte Sinfonie beendet. Walter war in den Anblick der landschaftlichen Schönheiten vertieft, die sich seinen Augen von der Villa des Gastgebers aus boten. Da trat Mahler auf ihn zu: »Lieber Freund, Sie brauchen sich gar nicht erst umzusehen, alles hier herum habe ich bereits wegkomponiert.«

*

Karl Goldmark saß in einem Eisenbahnabteil einer reizenden jungen Dame, die ihn nicht beachtete, gegenüber. Goldmark wollte ein Gespräch beginnen und fragte: »Sie wissen wahrscheinlich nicht, wer ich bin?« — »Nein!« »Ich bin der Komponist der ‚Königin von Saba'«. »So? Das ist sicher eine gutbezahlte Stellung.«

*

Richard Strauß steht dem Schaffen *Pfitzners* etwas fremd gegenüber. Man will ihm den »*Palestrina*« einreden. Den Schluß des ersten Akts, wie der Gottbegnadete die heilige Messe niederschreibt: aller Künstlerschmerz, alles Schaffenselend sei darin. »Aber wann's ihm so schwer fallt, warum komponiert er dann halt?«

*

Zu *Offenbach* kam der völlig mittellose Dichter Glatigny und bat um Beschäftigung am Theater. — »Das trifft sich gut«, sagte Offenbach. »Wir geben die Oper ‚Belisar'. Der verstoßene Feldherr Belisar sitzt als armer blinder Mann am Wege und bettelt. Ein Mann geht vorüber und schenkt ihm einen Groschen. Diese Rolle sollen Sie spielen. Sie müssen also jeden Abend an Belisar vorübergehen und ihm einen Groschen zuwerfen.«
»Schön«, sagte der Dichter, »aber da müssen Sie mir schon den Groschen vorschießen, denn ich bin nicht so reich.«

»Hier haben Sie einen Taler«, sagte Offenbach, »damit können Sie dreißig Abende bestreiten. Außerdem erhalten Sie jeden Abend ein Honorar von zwei Talern.«
»Das ist zuviel für die kleine Rolle«, meinte der Dichter. »Kann ich nicht etwas mehr dafür leisten?«
»Aber gewiß!« lachte Offenbach. »Geben Sie doch Belisar jeden Abend zwei Groschen.«

*

Hugo Wolf wurde von einem Journalisten interviewt. »Machen Sie die Sache kurz«, sprach Wolf, »schreiben Sie folgendes: Hugo Wolf, 1860 in Windischgrätz geboren, noch am Leben. Das genügt.« Als der Interviewer ihn um ein Bild anging, schrie er den Herrn an: »Meine blöde Fratze tut absolut nichts zur Sache.«

*

Chopin wurde zu einem Diner geladen und sollte nach Beendigung der Mahlzeit unbedingt eine seiner Kompositionen spielen. Er konnte aber das Drängeln der Gastgeberin nicht vertragen und gab daher ein Präludium in sechzehn Takten zum besten.
»Aber, lieber Chopin, nur so ein winziges Stückchen?«
»Gnädige Frau, ich habe auch nur wenig gegessen!«

*

Gustav Mahler hört während einer Probe, daß eine Flöte falsch bläst. »Wer war das?« Der Flötist meldet sich: »Hier steht doch C, D, E, Fis, E.« Mahler aber war anderer Ansicht, er läßt sich die Noten geben, sieht sie sich an und ruft: »Mein Lieber, das nächstemal spielen Sie den Fliegendreck nicht wieder mit!«

*

Bernhard Scholz hatte Schillers »Lied von der Glocke« vertont; bei der Erstaufführung war Brahms anwesend; als sie nachher beisammen waren, fragte Scholz, wie ihm die Komposition gefallen habe. Brahms sagte: »Ein unverwüstliches Gedicht!«

*

Der noch junge *Max Reger* veranstaltete einst mit Moriz Rosenthal ein Konzert. Das Programm vermeldete: Rosenthal und Reger. Ein sehr genauer Kritiker hatte nach dem Konzert zu bemängeln, daß das Programm den Vornamen Regers verschwiegen hatte. Er meinte, Rosenthal sei zwar so berühmt, daß man seinen Vornamen nicht zu drucken brauche; anders aber verhalte es sich mit Max Reger, der doch noch nicht allzu bekannt sei. Als Reger das las, meinte er zu Rosenthal ärgerlich: »Das nächste Mal lassen wir auf das Programm setzen: Max und Moritz geben ein Konzert.«

*

Händel, der ein starker Esser war, trat eines Tages in ein Speisehaus und verlangte ein Mittagessen für drei Personen. Aber er wartete und wartete und das Essen kam nicht. Schließlich wandte er sich an den Kellner.
»Wir tragen auf«, sagte der, »sobald die Gesellschaft kommt.«
»Dann beeilen Sie sich«, erwiderte Händel, »ich bin die Gesellschaft.«

*

Hans von Bülow, der die Pünktlichkeit selbst war, ärgerte sich bis zur Weißglut über die Unpünktlichkeit zweier Mitglieder seines Orchesters, die es geradezu darauf angelegt zu haben schienen, abwechselnd oder auch gemeinsam zu den Proben zu spät zu erscheinen. Sauder und Richter waren ihre Namen; beide zu gute Musiker, als daß Bülow sie kurzerhand hinausgeworfen hätte.
Bei einer Probe teilt man Bülow mit, daß Richter unerwartet verstorben sei. Bülow neigt einen Augenblick seinen Kopf und sagt dann, wie aus einem Traum erwachend: »Charmant, charmant .... Und — Sauder?«

*

Paderewski läßt eine Schülerin eine Sonate von Schubert spielen. »Ehe Sie beginnen, möchte ich Ihnen erklären, daß der Komponist dabei an ein weibliches Wesen, vielleicht an ein junges Mädchen, das er liebt, gedacht hat. Ziehen Sie das in Betracht, und nun beginnen Sie bitte.« Die Schülerin geht auf die Sonate los. Ärgerlich unterbricht sie Paderewski: »Aber liebes Kind, was Sie da spielen, ist doch niemals eine Liebesbitte an ein junges Mädchen, das ist eine Absage an die eigene Frau nach zehnjähriger Ehe!«

*

Siegfried Ochs suchte Sänger für eine Choraufführung. Er stellte die Bedingung, daß man vom Blatt singen könne. Unter den sich Meldenden befand sich ein Herr, der bei der ersten Probe keine Note lesen konnte.
»Ich denke, Sie singen vom Blatt?« schrie Ochs ihn wütend an.
»Natürlich — aber doch nicht gleich beim erstenmal!«

*

Mascagni dirigierte eine Probe der Oper Dinorah. Als der lyrische Tenor, der die Partie des Jägers verkörpern sollte, seine Antrittsrede zu singen begann, merkte Mascagni so-

fort, daß seine Gesangskunst minderwertig war. Eine Zeitlang ertrug er das Gekrächze des Sängers, dann aber — ein bellender Ton war eben erklungen — hörte man den Maestro dem Sänger zurufen: »Bravissimo! Sie sind wirklich ein gesangliches Phänomen. Sie haben die Gabe, den Jäger und Hund gleichzeitig zu singen.«

*

In einem Konzert mit Werken von *Arnold Schönberg* kommt es zum Skandal. Die Besucher bieten sich gegenseitig Ohrfeigen an. Schlußakt im Gerichtssaal. Der Richter fragt den als Zeugen geladenen Komponisten *Oskar Straus*:

»Haben Sie die Ohrfeige gehört?«

»Natürlich, die Ohrfeige war ja das einzige klangreiche Element in dem ganzen Konzert!«

*

Richard Strauß kann eine schlechte Leistung zur Verzweiflung bringen. Als in der Berliner Staatsoper seine »Frau ohne Schatten« einstudiert wurde, ärgerte er sich über die Sängerin, die die Rolle der Amme übernommen hatte. Sie sang sehr leise, schließlich hörte man sie überhaupt nicht mehr. Wütend fragte Strauß den Kapellmeister: »Hören Sie was?« Dieser erwiderte: »Lieber Meister, Sie wissen doch, Ammen sind nur im Stillen groß.«

*

Jemand fragte *Johann Strauß*, warum er sich bei seiner hohen Begabung immer nur mit der heiteren, der *leichten* Muse befasse. »Weil sie wie keine andere dankbar ist, wenn man sie *ernst* nimmt«, antwortete der Meister.

*

Nikisch befand sich eines Tages auf einer Konzertreise. Während der langen Bahnfahrt eilte er durch den D-Zug, um sich im Speisewagen zu erfrischen.

»Sieh mal an«, sagte eine Dame, »wahrhaftig, wenn er etwas größer wäre, könnte man meinen, es sei Nikisch.«

Nikisch, der sehr feine Ohren hatte, drehte sich lächelnd um. In diesem Augenblick vernahm er, wie der Begleiter der Dame mißbilligend flüsterte: »Da hast du's. Der Kerl bildet sich wahrhaftig noch etwas darauf ein.«

*

Als *d'Albert* als Pianist auf dem Höhepunkt seines Ruhmes stand, fragte man *Moriz Rosenthal*, wen er wohl für den größten Klavierspieler der Welt halte. Vorsichtig erwiderte er: »Das weiß ich nicht; aber d'Albert ist bestimmt der zweitgrößte«.

*

Das *Rosé-Quartett* konzertierte einmal in einer kleinen Stadt. Der Bürgermeister des Orts, völlig amusisch, möchte den Herren am Schluß des Konzerts gern etwas Angenehmes sagen und begrüßt sie im Künstlerzimmer mit den Worten: »Meine Herren, ich danke Ihnen für den herrlichen Ohrenschmaus, wie er in unserem Städtchen zu den größten Seltenheiten gehört, und wünsche Ihnen, daß der Ertrag des heutigen Abends Sie instand setzen möge, Ihr kleines Orchester recht bald zu vergrößern.«

*

Vor Gericht stritten sich zwei minder berühmte und minder rühmenswerte Komponisten um die Autorschaft an einem lustigen Lied. Die Melodie war bei beiden Komponisten zwar etwas verschieden, stimmte aber in der Hauptsache überein, so daß der eine dem andern den Vorwurf des Plagiats machte. — Der Richter war ratlos und ließ *Franz Lehar* als Sachverständigen vor den Gerichtshof laden. Ein Klavier wurde herangeschafft, Lehar spielte beide Melodien vor. Als der letzte Ton verklungen war, fragte der Richter:

»Wer, glauben Sie, ist in diesem Fall der Bestohlene?«

Lehar bedachte sich nicht lange:

»Offenbach, Herr Richter!«

*

Neulich kommt zu *Erich Kleiber* ein »italienischer« Tenor, schätzungsweise aus Prag bei Wien. Bevor er ans Vorsingen geht, fragt ihn Kleiber über sein Repertoire. — »Habbich aalles gesungen!« — »Wie steht es denn mit Mozart?« —

»Mozarrt wird aißerlich Daitschland sehrr wennig benetigt.«

*

Brahms lebt in der Erinnerung der meisten, die ihn gekannt haben, als verschlossener und wortkarger Mann. Aber auch er hatte seine humoristische Ader, und ein hübscher Zug von Selbstironie ist von dem Violoncellisten *Josef Sulzer* festgehalten worden. Es war an einem Abend, an dem eine neue Klavierkomposition des Meisters gespielt wurde. Sulzer, der zu spät gekommen war und kein Programm besaß, traf im Hintergrund des Saals mit dem sich dort verborgen haltenden Brahms zusammen und fragte den aufmerksam Zuhörenden: »Was kann denn das nur sein, es klingt mir irgendwie bekannt?« Brahms sagte mit einem leichten Lächeln: »Ja, es klingt so mendelssohnisch, daß es von

Reinecke sein könnte. Ist aber ein Intermezzo von mir!«

*

Richard Wagner hörte sich einmal in Braunschweig eine Aufführung des Tannhäuser an. Franz Abt führte den Dirigentenstab und nahm, was bei ihm keine Seltenheit war, die Tempi zu schnell. Anschließend gab es ein kleines Fest. Man war fidel bis in den frühen Morgen hinein. Wagner sagte nichts Nachteiliges über die Aufführung seiner Oper, im Gegenteil lobte er die einzelnen Darsteller nach Kräften. Als man sich verabschiedete, konnte er sich jedoch nicht enthalten, Franz Abt zuzurufen:
»Auf baldiges Wiedersehen, mein lieber Herr Hofkapellmeister; aber bitte, holen Sie mich mit Ihren Tempi nur nicht ein!«

*

Webers komische Oper »Die drei Pintos« ist Fragment geblieben. *Mahler* hat bekanntlich das Werk ergänzt und vollendet. Nach der Aufführung tritt ein bekannter Musiker auf Mahler zu und fragt: »Sagen Sie mal, verehrter Herr Mahler, welche Teile waren denn gewebt und welche gemalt?«

*

Schaljapin beklagte sich anläßlich eines Gastspiels, daß ihm anstatt Champagner minderwertige Brauselimonade im ersten Akt serviert würde.
»Ich bin gern bereit, diesem Mißgriff im Interesse der Natürlichkeit abzuhelfen«, erwiderte der Direktor; »dann aber müssen Sie konsequenterweise in der Schlußszene wirkliches Gift schlucken«.

*

Bei einem Bach-Abend, den *Bülow* gab, wollte der Beifall gar kein Ende nehmen. Bülow, der schon müde war, sagte schließlich: »Meine verehrten Damen und Herren! Wenn Sie mit Ihrem liebenswürdigen Beifall nicht aufhören, spiele ich Ihnen die letzte Fuge tatsächlich noch einmal vor!«

*

Reznicek war in seiner Jugend Militärkapellmeister in Prag. In einem Gartenkonzert dirigierte er ein Potpourri. Plötzlich sah er, wie ein Haufen betrunkener Studenten seinen Freund mit Stöcken attackierte. Den Taktstock hingeworfen, vom Orchester herunterspringen, im Laufschritt zu der Gruppe stürzen und seinen Säbel ziehen, war eins. Er dirigierte mit der blanken Waffe so geschickt über den Köpfen der Angreifer, daß diese schnell nach allen Richtungen die Flucht ergriffen. Zufällig spielte die Kapelle in diesem Augenblick: »Ich steh' allein auf weiter Flur.« Dann nahm er seinen Freund zur Sicherheit mit aufs Podium, wo er mit Tusch empfangen wurde.

*

Rossini konnte bekanntlich in seinen Urteilen über musikalische Darbietungen sehr bissig werden, aber auch dann bewahrte er die höfliche Form. In eine unangenehme Situation kam er eines Tages, als der König von Portugal bat, ihm etwas vorspielen zu dürfen. Der Herrscher, der ein leidenschaftlicher Cellospieler war, gab sich die größte Mühe, und als er schließlich den Bogen weglegte, fragte er den Komponisten: »Nun Meister, was sagen Sie dazu?« Rossini nickte freundlich und sagte dann: »Für einen König gar nicht übel. Außerdem ist es ja das Recht der Herrscher, daß sie tun dürfen, was sie wollen!«

*

Richard Strauß mißfiel bei der Orchesterprobe eines seiner Jugendwerke die Wiedergabe einer Stelle. Er klopfte ab und ließ die paar Takte des öfteren wiederholen. Trotzdem blieb die von ihm erwartete Klangwirkung aus. Endlich setzte er sich ans Klavier und versuchte, seinen Musikern selbst die richtige Spielart zu zeigen. Plötzlich schlug er wütend mit beiden Fäusten auf die Tasten und rief: »Unerhört, wie banal und talentlos diese Takte sind. Mein alter Herr hatte schon recht, als er immer meinte, daß Papier viel zu geduldig sei!«

*

Rubinstein hatte in einem deutschen Ländchen ein Klavierkonzert gegeben. »Sie haben wieder ganz reizend gespielt«, sagte der leutselige Herrscher, ein Duodez-Fürst, nach dem Konzert zum Meister. Der Ausdruck »reizend« war aber durchaus nicht nach Rubinsteins Geschmack, und als er nun weiter gefragt wurde, wie es ihm denn in dem Ländchen gefiele, gab er dem Fürsten zur Antwort: »Recht gut, denn Sie regieren Ihr Reich wirklich ganz reizend.«

*

Max Reger dirigierte ein Hofkonzert. Später fragte ihn eine der fürstlichen Dämchen, der die Musik gefallen hatte, nach verschiedenen Einzelheiten. »Einmal gaben die Bläser so merkwürdige, gepreßte Töne aus ihren Instrumenten . . . sagen Sie, Herr Reger, machen sie das mit dem Munde?«
Reger sah die Dame an und lächelte: »Ich hoffe es!«

NEUE OPERN

Alfredo Casellas neues Bühnenwerk: »*Die Schlange: Frau*« wird in der königlichen Oper zu Rom ihre Uraufführung erleben.

Wolfgang Jacobi, der Komponist des Hörspiels »Die Jobsiade«, arbeitet an einer komischen Funkoper »*Der reiselustige Kasperl*«. Den Text schreibt Robert Seitz.

Peter Kreuder schreibt drei Opern-Einakter, deren Libretti das von Günther Stark dramatisierte »Märchen« von Oscar Wilde sind.

Der italienische Komponist *Messina* hat eine Oper, betitelt: »Die Possen Don Quichotes« beendet, die in Rom ihre Uraufführung erleben soll.

Der russische Komponist *Schaporin* ist mit der Komposition von zwei Opernwerken beschäftigt, deren Texte von Maxim Gorki stammen. Die Titel lauten »*Narodowolzen*« und »*Bolschewiki*«.

Der Münchener Komponist *Franz Werther* hat eine dreiaktige komische Märchenoper vollendet, das Textbuch stammt aus der Feder des Schriftstellers Josef Naager.

»*Andromache*«, ein Musikdrama von *Herbert Windt*, einem Schüler Schrekers, gelangt im Januar an der Linden-Oper zu Berlin zur Uraufführung.

*

Verdis »*Die Schlacht von Legnano*«, vom Oberspielleiter Franz Xaver Bayerl neu bearbeitet, wird am Stadttheater zu Augsburg die deutsche Uraufführung erleben.

OPERNSPIELPLAN

NEW YORK: In der vergangenen Spielzeit gelangten im ganzen 45 Opern in 247 Vorstellungen zur Aufführung. Der meistaufgeführte Tondichter war *Richard Wagner*. Danach folgte Puccini.

VERONA: In der großen Arena wurden als Eröffnungsvorstellung der Freilichtaufführungen »*Die Meistersinger*« gegeben. Den riesigen Dimensionen der Bühne und des Zuschauerraums entsprechend, war das Aufgebot an Mitwirkenden außerordentlich groß: ein Orchester von 180 Musikern, Bühnenmusik von 36 Köpfen, 400 Choristen, 70 Tänzer und Tänzerinnen und nicht weniger als 1500 Statisten für die Volksszenen. Del Campo von der »Scala« hat die Massen musikalisch fest in der Hand gehabt, und sein Bestreben, das hinreißende melodische Element der Musik auf Kosten alles anderen zu betonen, um Wirkung zu erzielen, hat zu einem großen Erfolg geführt.

Den »Meistersingern« sollen nun Aufführungen von Rossinis »Wilhelm Tell« und Boitos »Mephistopheles« folgen. Die Leitung lag in den Händen Forzanos, des Regisseurs der »Scala«.

WIESBADEN: Das Staatstheater wird zu Beginn der kommenden Saison *Rudi Stephans* nachgelassene Oper »*Die ersten Menschen*« in der Bearbeitung von *Karl Holl* zur Erstaufführung bringen.

NEUE WERKE FÜR DEN KONZERTSAAL

Paul Hindemith, der zur Zeit an einem abendfüllenden Chorwerk arbeitet, hat ein Oratorium vollendet, das den Titel »*Das Unaufhörliche*« führt und in Berlin unter der Leitung von Otto Klemperer zur Uraufführung gelangen wird.

Fritz Holtzwarts neue Kantate für Frauenchor und Orchester, auf Cäsar Flaischlens Text vom »*Lied des Lebens*« aufgebaut, erlebte anläßlich eines Sängerfestes in Blaubeuren ihre Uraufführung und fand einmütigen Beifall.

Für die Uraufführung des neuen Klavierkonzertes d-moll op. 22 von *Paul Kletzki* im Gewandhaus zu Leipzig wurde Hans Beltz verpflichtet.

Bodo Wolf hat mehrere Goethe-Gesänge geschrieben: Einige Stücke aus den »Chinesisch-deutschen Jahres- und Tageszeiten« für hohe Singstimme und Orchester sowie Goethes »Bretzellied« für Frauenchor. Letzteres gelangte kürzlich in *Breslau* zur Uraufführung. Die Orchestergesänge kommen zu Beginn nächster Saison in Frankfurt a. M. zur Darbietung. Ebenso das neueste Werk Bodo Wolfs: »Lustige Ouvertüre mit Tripelfuge für Orchester op. 50.«

*

Das Schulspiel »*Creß ertrinkt*« von *Wolfgang Fortner* wurde nach der Uraufführung auf dem Pyrmonter Musikfest von den Kölner Schulmusikstudierenden anläßlich der Hochschulwoche auf der Freusburg zur Aufführung gebracht. Weitere Aufführungen sind in Hannover, Frankfurt a. O., Dresden, Leipzig, Mannheim, Dortmund, Essen u. a. vorgesehen.

KONZERTE

BERLIN: Die Staatliche Akademie für Kirchen- und Schulmusik veranstaltete einen *Buxtehude-Abend*, an dem der Kopenhagener Domorganist N. O. Raasted einen Vortrag über den »Nordischen Ton in Buxtehudes Schaffen« hielt und Orgelwerke des Meisters spielte. Als Gesangssolist wirkte *Hans Joachim Moser* mit, Leiter des Collegium musicum instrumentale war *Max Seiffert*.

Die »*Gesellschaft der Musikfreunde*« hat die Zahl ihrer unter Leitung *Heinz Ungers* stehenden Konzerte mit dem Philharmonischen Orchester auf vier festgesetzt. Aus den Programmen führen wir an: *Bruckner*, 8. Sinfonie; *Berlioz*, Phantastische Sinfonie; *Beethoven*, 5. Sinfonie; *Tschaikowskij*, Sinfonie Pathétique; *Prokofieff*, Suite aus den »Drei Orangen«, *César Franck*, Les Djinnes; *Johann Christan Bach*, Sinfonia in B; *Mahler*, Kindertotenlieder; *Mozart*, Maurerische Trauermusik; *Toch*, Bunte Suite.

FREIBURG: *Das Musik-Seminar* veranstaltete im Rahmen seiner Trimester-Schlußwoche zwei *Bach-Abende* und zwei *Hindemith-Abende*. Dabei gelangte u. a. das »Lehrstück« von Hindemith in Form einer Studienaufführung durch Musikstudierende zur Erstaufführung.

KARLSRUHE: Der Badische Kammerchor sang im Süddeutschen Rundfunk das achtstimmige »Dies irae« aus der »Messa di Requiem« von *Ildebrando Pizzetti*, die a cappella-Chöre »Unserer lieben Frau« sowie die achtstimmigen a cappella-Gesänge »Tantum ergo« und »St. Martinus-Lied« von *Franz Philipp*.

LONDON: Der 100. Geburtstag *Joseph Joachims* wurde in der Queens Hall durch ein Festkonzert gefeiert.

Auf dem Programm des internationalen Musikfestes, zu dem das 113 Musiker starke Londoner B. B. C.-Orchester unter Führung *Scherchens*, *Fitelbergs*, *Boults* und *Casellas* herangezogen war, standen u. a. Werke von *Anton Webern* (Sinfonie für Kleines Orchester), *Roman Palester* (Sinfonie-Musik), *Wladimir Dukelsky* (zweite Sinfonie), *George Gershwin* (»Ein Amerikaner in Paris«), *Constant Lambert* (Orchestermusik), *Wladimir Vogel* (Orchester-Studien), *Vaughan Williams* (»Benedicite«), *Albert Roussel* (80. Psalm).

OXFORD: Die I. G. N. M. stellte alte englische Musik in den Vordergrund, Werke



aus dem 16. und 17. Jahrhundert von Weelkes, Gibbons, Byrd, Dowland, Tye und Purcell. Leiter der Knaben- und Männerchöre waren W. H. Harries und J. Dyken Bower. Aber es kamen auch Werke moderner Richtung zum Wort, so von Lew Knipper, Roger Sessions, Josef Koffler, Jean Hure, Egon Wellesz, Jean Maklakiewicz, Ernesto Halffter, Paul Hindemith, Jean Cartan, Marcell Delannoys, Otto Jokl, Eugene Gossens, Mario Pilati u. a.

PARIS: Der in London ansässige Orgelkünstler *Hans Knörlein* gab im neuen Orgelsaal des alten Conservatoire ein Konzert mit Werken von Bach, Liszt, Reger und Jos. Renner.

REGENSBURG: Eine Mozart-Feier (Mozart-Serenade) wurde im Park der ehemaligen königlichen Villa veranstaltet, bei der der Regensburger Domchor (Schrems), das Münchener Streichtrio sowie einige Bläser des Stadttheater-Orchesters die Hauptmitwirkenden waren.

STRASZBURG: Im *Hector Berlioz-Saal* des Konservatoriums wurde die Kantate *Orpheus' Tod* von *Hector Berlioz* uraufgeführt. Die Partitur dieses Werkes, das bereits 1828 aufgeführt werden sollte, war verlorengegangen und wurde vor einigen Jahren in Marseille wiedergefunden.

WITTEN: Der Wittener *Chor für Kirchenmusik* sang unter der Leitung von *Erich Näscher* in seiner 48. Motette neben 4 Chorälen von *Heinrich Kaminski* die Motette op. 6 »Werkleute sind wir« von *Karl Marx* nach Worten von Rilke.

*

Wilhelm Furtwängler erhielt den Antrag von Commendatore Passibli, dem Vorstand der zusammengeschlossenen bedeutendsten Konzertvereinigung Italiens, mit dem *Berliner Philharmonischen Orchester* auf der nächsten Frühjahrstournee zehn bis zwölf Konzerte in *Italien* zu geben. Furtwängler hat den Antrag angenommen.

In *München* ist ein »*Uraufführungs-Orchester*« aus Berufsmusikern gebildet worden. Diese Gründung vollzog sich aus dem Bestreben, Werke lebender Komponisten aufzuführen. Nur Orchester- und Kammermusikwerke wer-

den zur Aufführung angenommen. Jeder Komponist, der die Aufführung seiner Werke wünscht, hat einen mäßigen Regiebeitrag zu erlegen. Prospekte werden auf Verlangen gesandt von *Georg Dietz*, München, Blütenstraße 18.

Die Musikabteilung des Zentralinstituts für Erziehung und Unterricht in Berlin veranstaltet vom 5. bis 10. Oktober 1931 in Berlin die IX. Reichschulmusikwoche. Folgende praktische Vorführungen finden statt: die *Uraufführung von zwei neuen Schulopern:* der *»Jobsiade«* von *Wolfgang Jacobi* (Schulchor und Schülerorchester der Walther-Rathenau-Schule unter Leitung von Siegfried Günther), der Schuloper *»Der Reisekamerad«* von *H. J. Moser* (Jugendchor der Akademie für Kirchen- und Schulmusik, unter Leitung von Heinrich Martens). Geplant ist ferner eine Musizierstunde unter Leitung von *Paul Hindemith;* Festkonzert, Festoper. — Anmeldetermin bis zum 15. September.

TAGESCHRONIK

Ein neuer *Haydn-Fund!* Otto Erich Deutsch hat in der Wiener National-Bibliothek ein mehr als 100 Jahre verschollenes Originalwerk von *Joseph Haydn* aufgefunden. Es handelt sich um »Zwölf deutsche Tänze« für Orchester, die Haydn im Jahre 1792 für die erste Redoute der »Wiener Pensionsgesellschaft bildender Künstler« geschrieben hat. Die für kleines Orchester (ohne Bratschen) angelegten Tänze erscheinen zur Zeit in einer Neuausgabe.

Ein wertvolles Orgel-Manuskript entdeckt. In der bekannten Eisenacher Bach-Sammlung von Manfred Gorke ist von dem Musikhistoriker *Hans Löffler* ein mehrere hundert Seiten umfassendes Buch aus dem 18. Jahrhundert entdeckt worden, das eine *Orgel-Lehre* enthält, über den Gebrauch der Stimmen Aufschluß gibt und eine Reihe von Orgeldispositionen und Entwürfen bringt. Aus dem Manuskript lernt man alle thüringischen Orgeln jener Zeit, so z. B. die in Mühlhausen, zu Berka an der Ilm, die nach Bachs Angaben von dem Orgelmacher Trebs geschaffen worden ist, kennen. Auch außerthüringische Orgeln aus Ansbach, Altdorf bei Nürnberg, Erlangen, der alten Reichsstadt Nürnberg, von Rothenburg ob der Tauber, Schwabach und Windsheim werden in dem Werk behandelt.

Eine »Rumänische Rhapsodie« von Franz Liszt gefunden. Als Ergebnis seiner Forschungen über den Aufenthalt Liszts in Rumänien hat der rumänische Musikhistoriker *Octavian Beu* im Weimarer Liszt-Archiv das Manuskript einer bisher noch *unbekannten* »Rumänischen Rhapsodie« entdeckt. Nach Beus Feststellungen handelt es sich um Liszts letzte, im Jahre 1847 während seines Aufenthaltes in Siebenbürgen und den rumänischen Fürstentümern komponierte Rhapsodie. Dr. Beu wird seine Forschungen fortsetzen, da er der Meinung ist, daß noch andere rumänische Kompositionen in Liszts Nachlaß vorhanden sein müssen. Da Liszt mit den rumänischen Dichtern Alexandri und Asachi sowie mit dem großen Kunstfreund *Bals* freundschaftliche Beziehungen aufrecht erhielt, ist ein diesbezüglicher Briefwechsel für die rumänische Musikgeschichte nicht uninteressant. Die *Uraufführung* der »Rumänischen Rhapsodie« wird in den ersten Tagen des Oktober in Bukarest stattfinden.

Die internationale Stiftung *Mozarteum* in Salzburg hat sich zur Aufgabe gemacht, die kostbaren Sammlungen des Salzburger *Mozart-Museums*, das im Geburtshaus Mozarts untergebracht ist, durch eine *theatergeschichtliche Abteilung* zu erweitern, die feierlich eröffnet werden konnte. Die sehenswerte und wertvolle Abteilung umfaßt zahlreiche Stiche und Bilder von Inszenierungen der Mozart-Opern, insbesondere auch jene der Uraufführung der »Zauberflöte« von Wien und der Erstaufführung von München (Quaglio), die mühsam und kunstvoll als Dioramen rekonstruiert wurden.

Die Komponisten stiften für das Beethovendenkmal. In der Generalversammlung der Gema wurde ein Antrag angenommen, für die Errichtung eines Beethovendenkmals in Bonn aus den Tantieme-Einnahmen der Musikschutzstelle 1000 Mark zu stiften.

Eine Arbeitsgemeinschaft der Konzertveranstalter und Vereinigung der Interpreten hat sich in Erfurt gegründet. Die hervorstechenden Vorteile dieser Organisation sollen sein:

Ein gemeinsames, gemeinnütziges Sekretariat für Künstler und Veranstalter. — Verbilligung der Honorare und Spesen durch Schaffung von Anschluß-Konzertreihen für die Künstler und loyale Verteilung der Honorare nach den Möglichkeiten der Konzertorte. — Vertretung gemeinsamer Interessen der Veranstalter gegenüber Künstlern, Behörden, Aufführungsgesellschaften usw. — Gegenseitiger Austausch praktischer Erfahrungen zur Hebung des Konzertbesuches und des Musiklebens

überhaupt. — Gelegenheit zu persönlichem Anhören und zur Auswahl junger, talentierter Künstler gelegentlich der jährlichen Kongreßkonzerte.

Die der Wiener Kunstakademie angegliederte Fachhochschule für Musik und darstellende Kunst wird nach einem im Nationalrat verabschiedeten Gesetz aufgelöst werden.

Die Firma *Carl Bechstein* führte jüngst einen von *Prof. Nernst* mit Unterstützung der Siemens-Werke konstruierten neuen Flügel vor, über dessen hohe Werte die »Musik« demnächst einiges mitteilen wird.

Erweiterung des Musikalischen Institutes Breslau. Vom 1. Juni ab wurde dem Breslauer Musikalischen Institut an der Universität eine neue Abteilung für Schulmusik angegliedert. In dieser Abteilung, in die nur vollimmatrikulierte Studierende der Hochschule aufgenommen werden, sollen Studierende des künstlerischen Lehramtes bis zum 5. Studiensemester für die besondere Aufgabe der Schulmusik ausgebildet werden.

Die Ziffern für die *Musikkompositionen* in den *Vereinigten Staaten* sind seit drei Jahren ständig im Steigen begriffen. Im Jahre 1929/30 ist bisher der Höhepunkt erreicht worden. Gegenüber der Musiksaison 1928/29 mit 27 023 neuen Musikwerken stellt das Jahr 1929/30 mit 32 129 neuen Kompositionen eine Zunahme von 5106 Werken dar.

Anläßlich des *75. Todestages* Robert Schumanns veranstaltete die Stadt Bonn auf dem alten Friedhof, auf dem Schumann seine letzte Ruhestätte gefunden hat, eine schlichte Gedenkfeier. Professor *Oberborbeck* hielt die Gedächtnisrede.

Evangelisch-Kirchenmusikalisches Institut der badischen Landeskirche in Heidelberg. Das Winterhalbjahr beginnt am 15. September. Das Institut dient der gründlichen Ausbildung von Organisten und Chorleitern. Der Lehrplan umfaßt Orgel- und Klavierspiel, Gesang und Gehörbildung, Musiktheorie, Instrumentenkunde, Musikgeschichte und Liturgik. Leiter des Instituts ist Professor Dr. Poppen. Durch Verpflichtung vorwiegend junger Lehrkräfte (Wolfgang Fortner, Herbert Haag u. a.) will man das neue Institut auf modernste musikpädagogische Grundlage stellen.

Jenaer Konservatorium der Musik. Als Abschluß des Sommersemesters gaben 80 Schüler in fünf Abenden einen weitgespannten Überblick über die Arbeit des Instituts, die sich auf solistische und kammermusikalische Gebiete, auf Orchester- und Chordarbietungen erstreckt.

Neupert-Cembalo
wundervoll silbriger, rauschender Klang, 4-, 8-, 16-Fuß-Register, Baß- und Diskant-Laute
nicht teurer als ein erstkl. Markenpiano
zwei- u. einmanualige Cembali, (ohne u. mit Metallrahmen) Clavichorde
Gebrauchte Flügel, Pianos und Harmonien werden in Tausch genommen.
Gratis-Katalog:
J. C. NEUPERT, Hof-Piano- und Flügel-Fabrik
Bamberg - Nürnberg - München
Günstige Bedingungen — Auf Wunsch ohne Anzahlung

Württembergische Hochschule für Musik in Stuttgart. Mit Beginn des Sommersemesters wurde eine Abteilung für katholische Kirchenmusik angegliedert. Dadurch hat Stuttgart als dritte deutsche Musikhochschule (neben Berlin und Köln) sowohl protestantische wie katholische Kirchenmusik im Lehr- und Arbeitsplan aufzuweisen. Als neue Kräfte für die katholische Abteilung (Leitung: Prof. Dr. *H. Keller*) wurden gewonnen: *P. Fidelis Böser* O. S. B., Subprior der Erzabtei Beuron (Gregorianischer Choral und Liturgie), Prof. *Gutmann* (Kirchenlatein) und Dr. *A. Krießmann* (Geschichte und Ästhetik der katholischen Kirchenmusik).

Staatliche Hochschule für Musik zu Weimar. Anfang Juli haben unter dem Vorsitz eines Regierungsvertreters die staatlichen Prüfungen für Privatmusiklehrer stattgefunden. Gemeldet hatten sich fünf Bewerber. Davon haben vier, mit dem Hauptfach Klavier, die Prüfung bestanden.

William Behrend, unserem Mitarbeiter, wurde vom deutschen Gesandten das Ehrenzeichen des »Deutschen Roten Kreuzes« überreicht als Anerkennung seines Eintretens für deutsche Musik, seiner Schriftstellertätigkeit und seines Wirkens im Dänischen Richard-Wagner-Verein.

Willibald Kaehler leitete in der verflossenen Spielzeit die tausendste Richard-Wagner-Bühnen-Aufführung im Schweriner Theater.

Zwischen den *Wiener Philharmonikern* und *Clemens Krauß* ist ein neuer Vertrag zustande gekommen, auf Grund dessen Krauß auf drei Jahre als ständiger Dirigent der Philharmonischen Konzerte verpflichtet wurde.

Ewald Lengstorf vom Hamburger Stadt-

theater wurde als erster Kapellmeister an das Städtische Opernhaus in *Essen* verpflichtet.

Der Posten des Operndirektors am *Stadttheater in Hagen*, der durch das Ausscheiden Fritz Volkmanns frei wird, ist dem bisherigen ersten Kapellmeister am Stadttheater in Dortmund *Siegfried Meik* übertragen worden.

Meyer-Giesow (Oberhausen) wurde von der Stadt Krefeld zum Städtischen Musikdirektor ernannt.

August von Othegraven (Köln) tritt in den Ruhestand.

Peter Raabe ist eingeladen worden, in der kommenden Spielzeit je zwei Konzerte in Leningrad und Moskau zu dirigieren.

Heinrich Kaspar Schmid tritt von der Leitung des Städtischen Konservatoriums in Augsburg zurück.

Dr. *Hans Schmidt-Isserstedt*, bisher musikalischer Oberleiter des Rostocker Stadttheaters, ist als *erster Kapellmeister* für Oper und Konzert an das *Hessische Landestheater* in Darmstadt berufen worden.

Nach der von *Toscanini* dirigierten ersten *Bayreuther* Vorstellung des »Parsifal« wurde ihm von Frau Eva Chamberlain die letzte Komposition Wagners überreicht, ein Cosima Wagner gewidmetes Notenblatt, das der Partitur des »Parsifal« beigelegen hatte.

Der für die Königsberger Oper neu verpflichtete Kapellmeister *Bruno Vondenhoff* wird als musikalischer Beirat der Orag tätig sein, außerdem wird er eine Reihe von Orchesterkonzerten im Rundfunk dirigieren.

Adolf Wach wurde als musikalischer Oberleiter und Dirigent der Städtischen Sinfoniekonzerte nach *Rostock* verpflichtet.

TODESNACHRICHTEN

Waldemar von Baußnern, von Bargiel und Kiel erzogen, als Komponist von Bülow in den Konzertsaal eingeführt, als fruchtbarer Tonsetzer rühmlichst bekannt, als gediegener Pädagoge hochgeschätzt, seit 1923 Lehrer an der Akademie für Kirchen- und Schulmusik und Sekretär der Akademie der Künste, † im 65. Lebensjahr. Im nächsten Heft soll seines Schaffens und Wirkens eingehender gedacht werden.



Der Berliner Domorganist *Walter Fischer* ist im Alter von 59 Jahren gestorben. Er wirkte seit seinen Anfängen in Berlin. Er stammte aus Galizien, war aber ein Schüler der Hochschule für Musik in Berlin. Über die Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche kam er an den Dom. Hier wurde er der Nachfolger Irrgangs. Bekannt wurde er in jungen Jahren vor allem durch die neuen Orgelwerke von Max Reger, die er zur Erstaufführung brachte. Fischer war ein sehr beliebter und verdienstvoller Orgelspieler, dessen Konzerte im musikalischen Leben Berlins immer eine Rolle spielten.

In Leipzig † der frühere sächsische Hofopernsänger *Ernst Wachter*, ein ausgezeichneter Bassist. Er war 19 Jahre lang Mitglied der Dresdner Oper und hat sich namentlich als Wagnersänger hervorgetan. In *Bayreuth* hat er durch acht Festspieljahre den Gurnemanz gesungen.

Im Alter von 69 Jahren ist die Kammersängerin *Marie Wittich* in Dresden gestorben. Sie war gewissermaßen die Erbin Therese Maltens als Vertreterin der hochdramatischen Partien, vor allem in Wagners Werken. In der Bayreuther Jubiläumsaufführung des »Rings« 1901 sang sie die Sieglinde, nachher die Isolde und Kundry. In der Uraufführung der »Salome« vertrat sie die Titelpartie.

Das nächste Heft, das den 24. Jahrgang eröffnet, wird ein Sonderheft

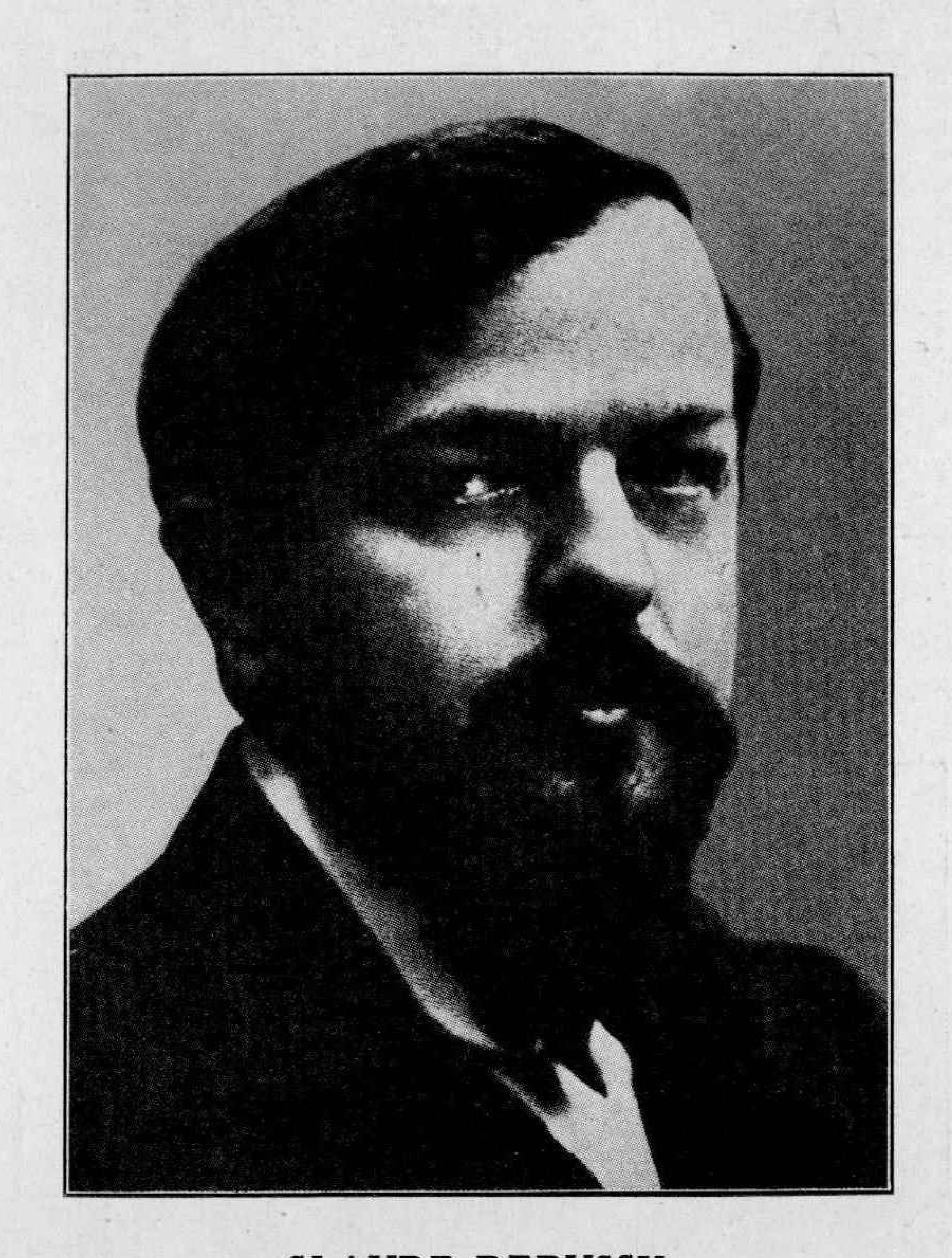
M O Z A R T

Nachdruck nur mit ausdrücklicher Erlaubnis des Verlages gestattet. Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung, vorbehalten. Für die Zurücksendung unverlangter oder nicht angemeldeter Manuskripte, falls ihnen nicht genügend Porto beiliegt, übernimmt die Redaktion keine Garantie. Schwer leserliche Manuskripte werden nicht geprüft, eingelaufene Besprechungsstücke (Bücher, Musikalien und Schallplatten) grundsätzlich nicht zurückgeschickt

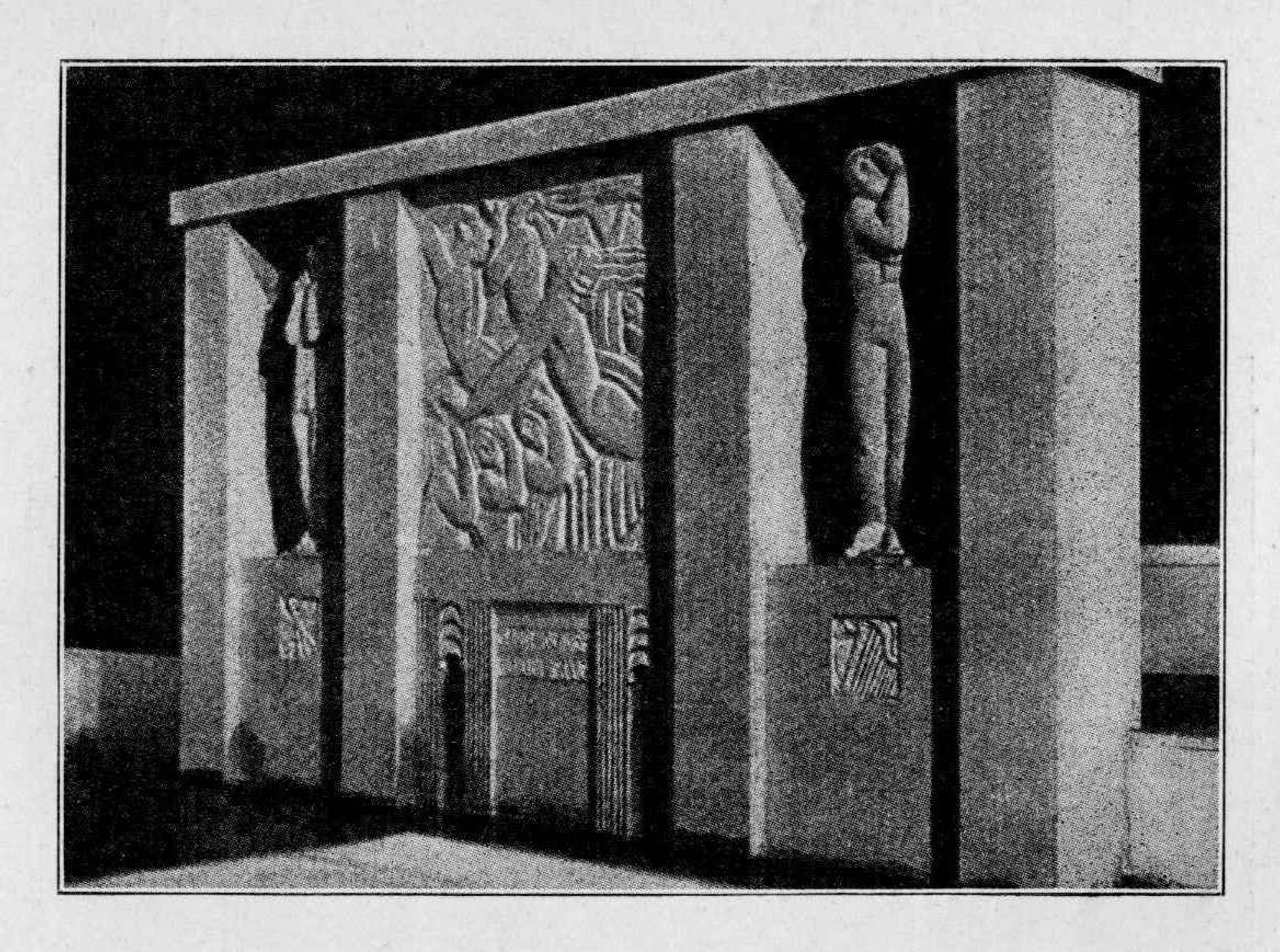
Verantwortlicher Schriftleiter: Bernhard Schuster, Berlin-Schöneberg, Hauptstraße 38

Druck: Frankenstein & Wagner, Leipzig





CLAUDE DEBUSSY



DEBUSSYS GRABDENKMAL



H. Leiser, Berlin, phot.

BRONISLAW HUBERMAN



Atelier Eberth, phot.

FRANZ VON VECSEY



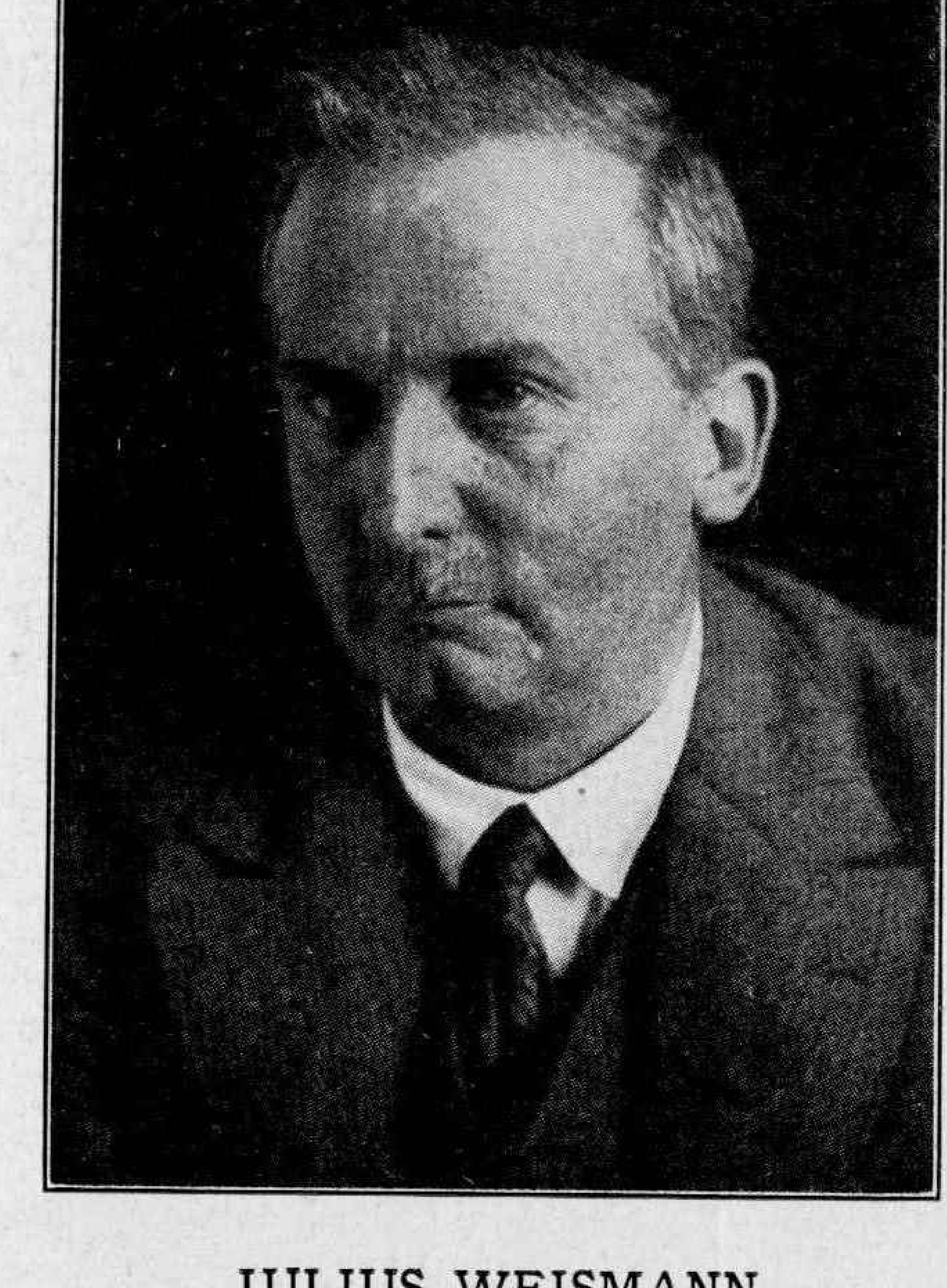
H. Leiser, Berlin, phot.

MISCHA ELMAN

Aus Siegfried Eberhardt: „Hemmung und Herrschaft auf dem Griffbrett". Verlag Max Hesse, Berlin.



WILHELM KEMPFF



JULIUS WEISMANN



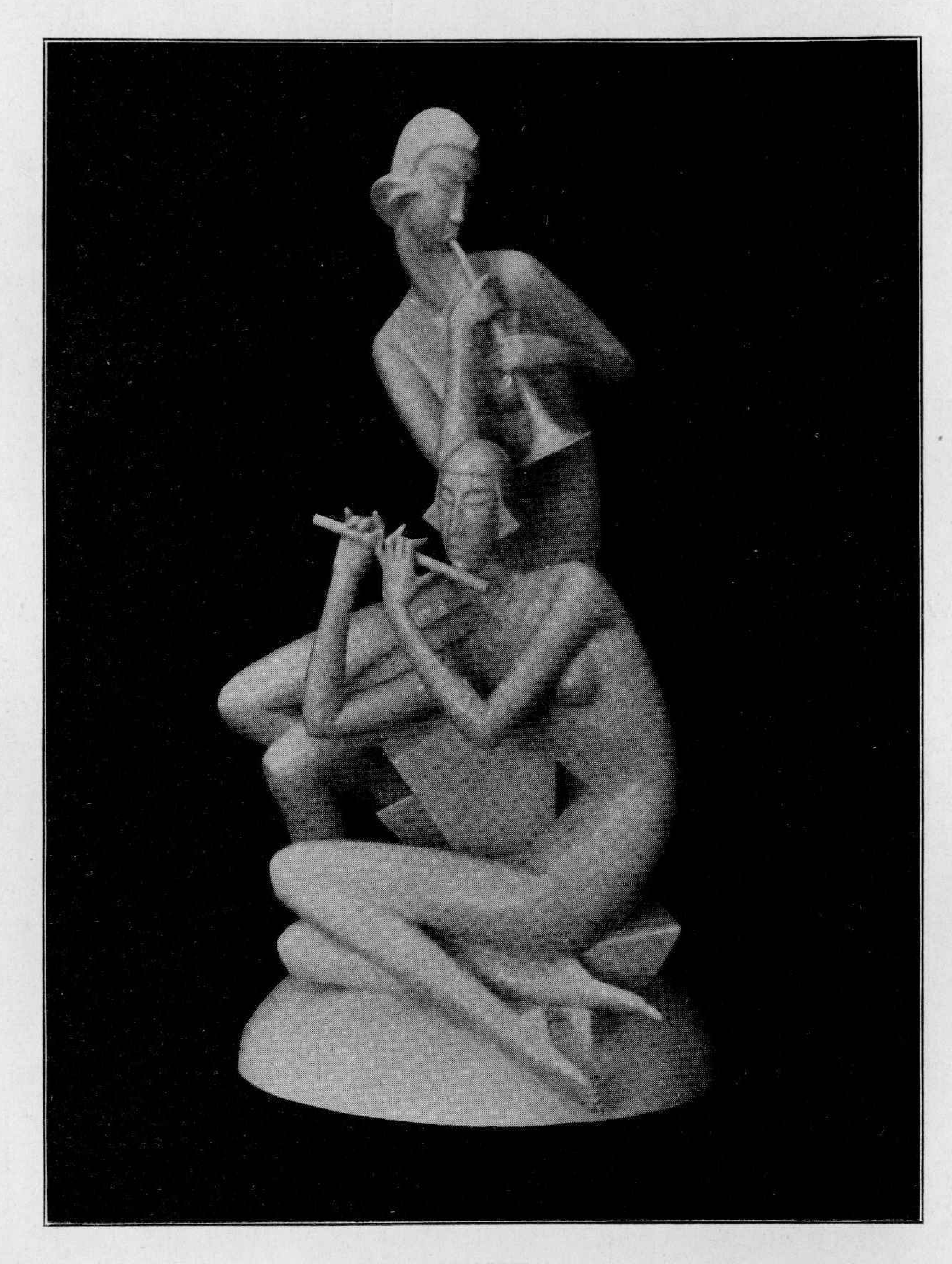
Bazar, Praha

JAROMIR WEINBERGER

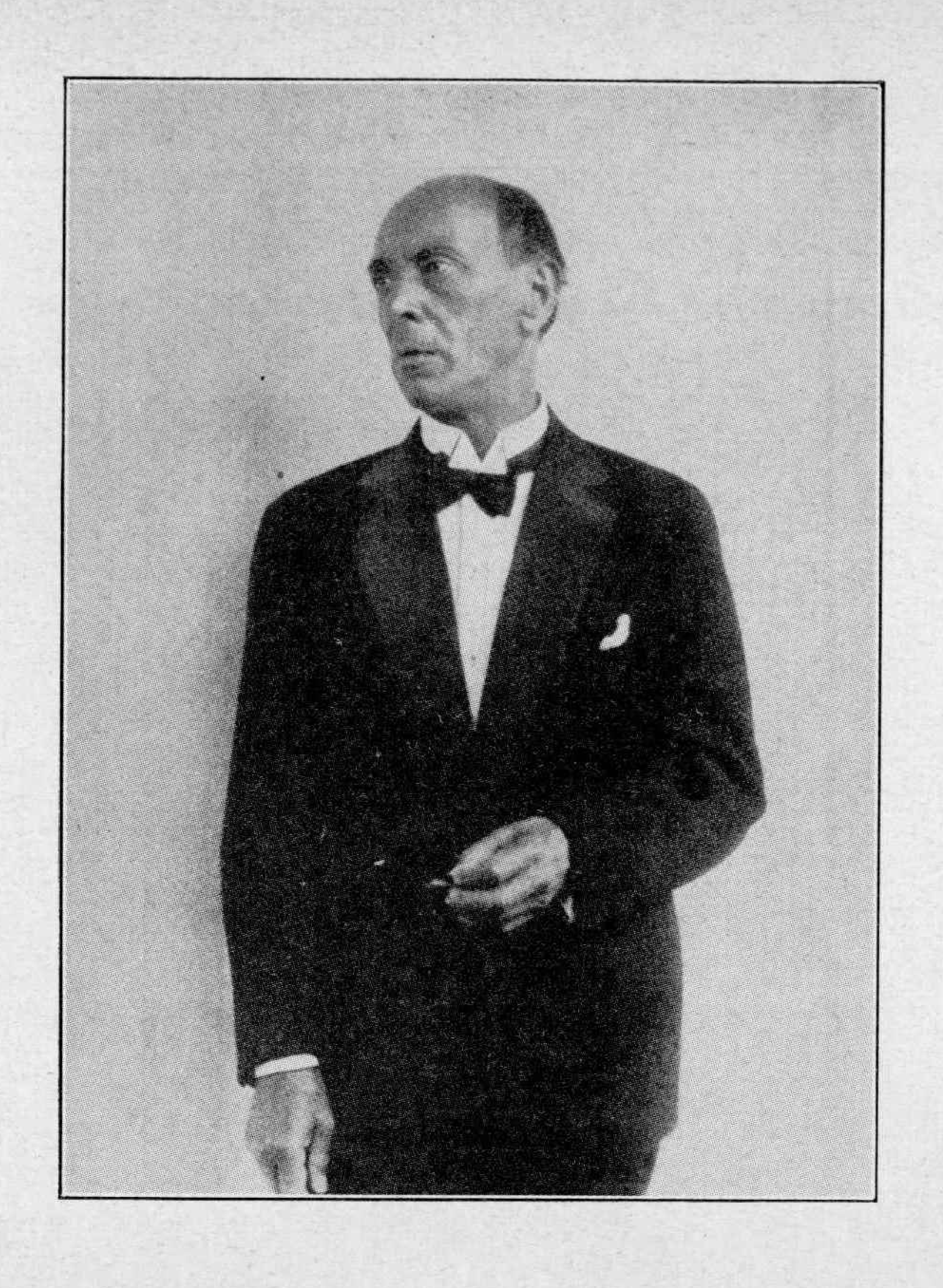


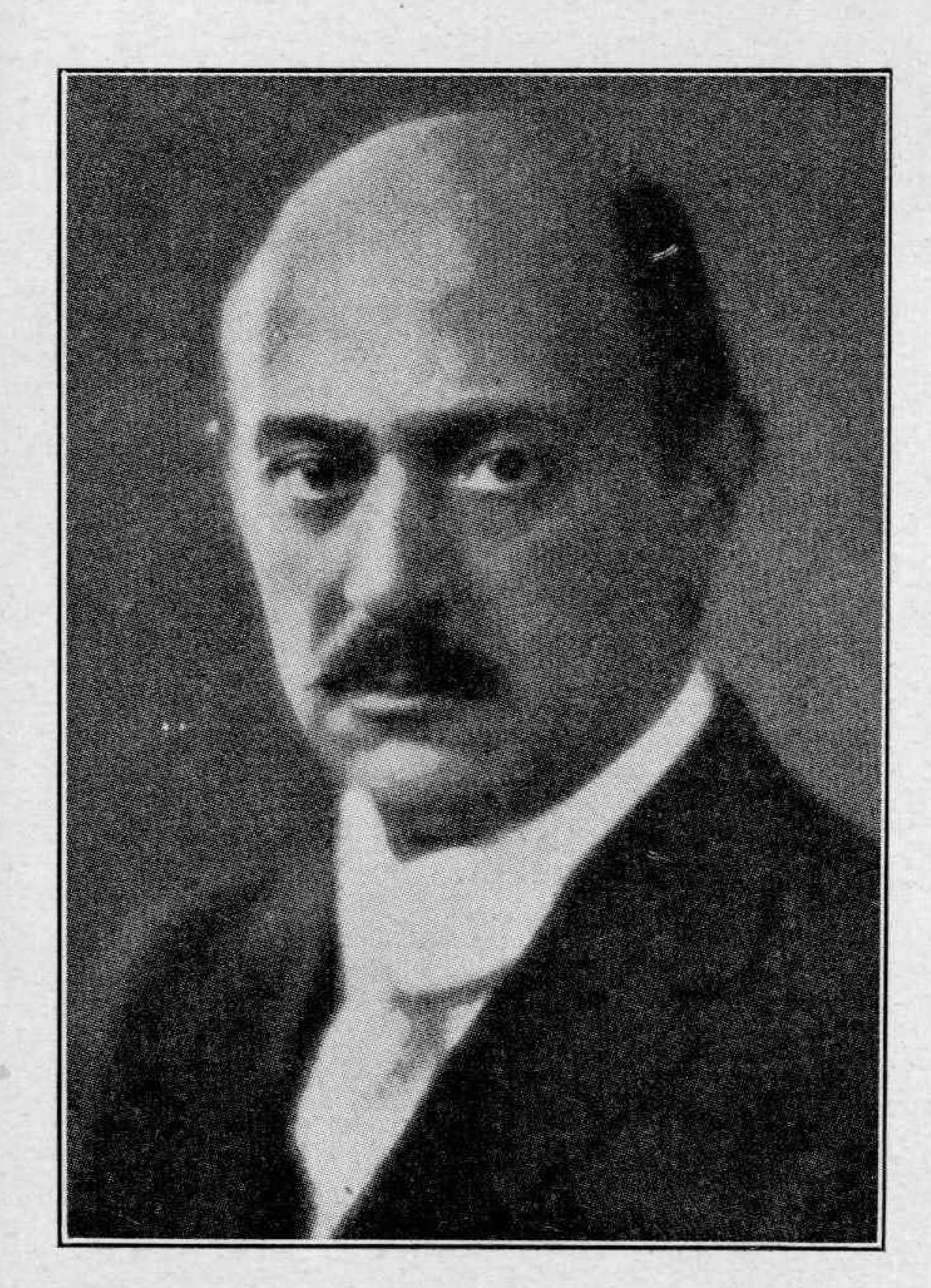
Walter Firner, Berlin, phot.

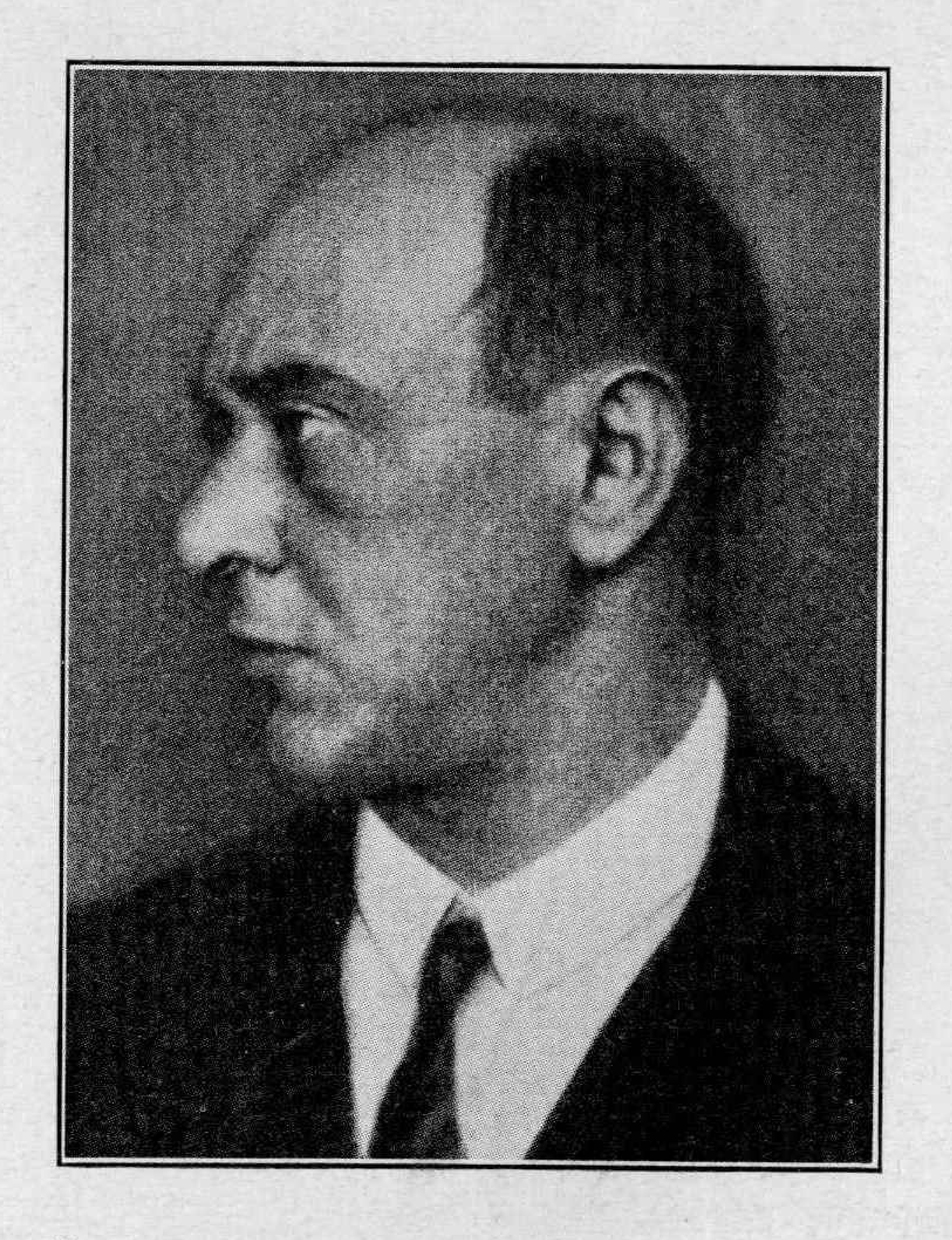
KAROL RATHAUS
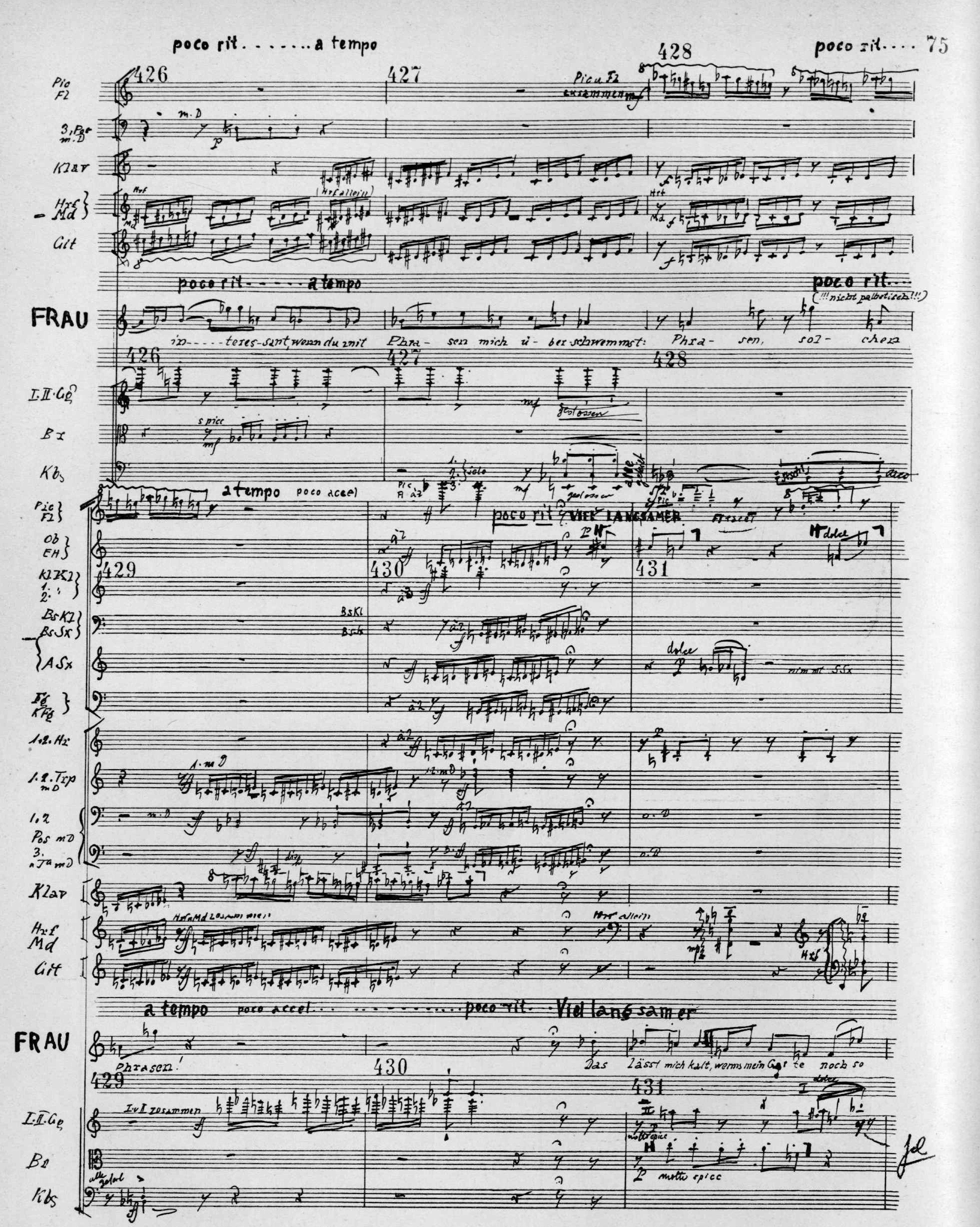


»MUSIK«
von Gerhard Schliepstein (Rosenthal-Porzellan)





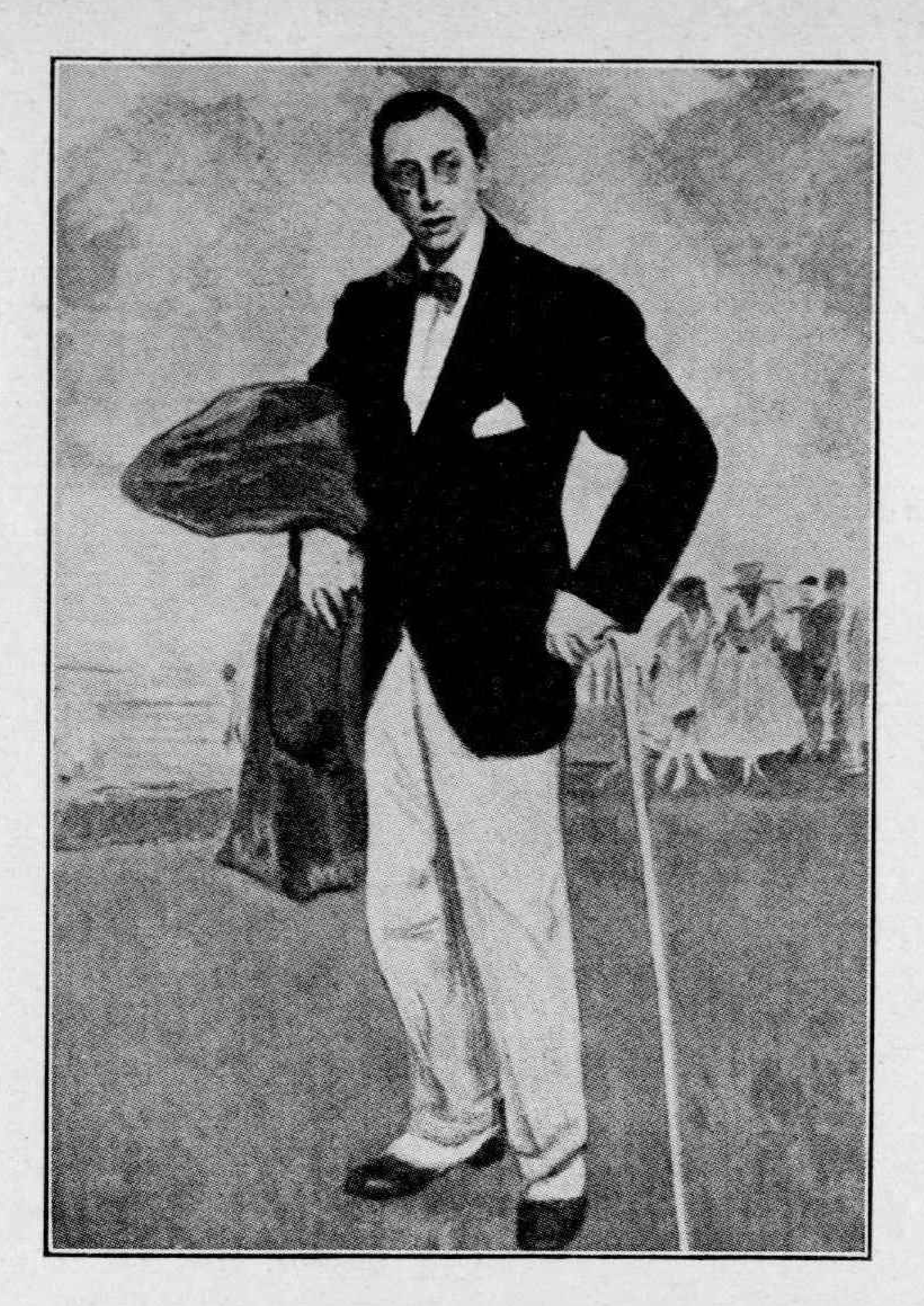


ARNOLD SCHÖNBERG



ARNOLD SCHÖNBERG: »VON HEUTE AUF MORGEN«

Eine Seite aus der Original-Partitur (Erste Niederschrift)
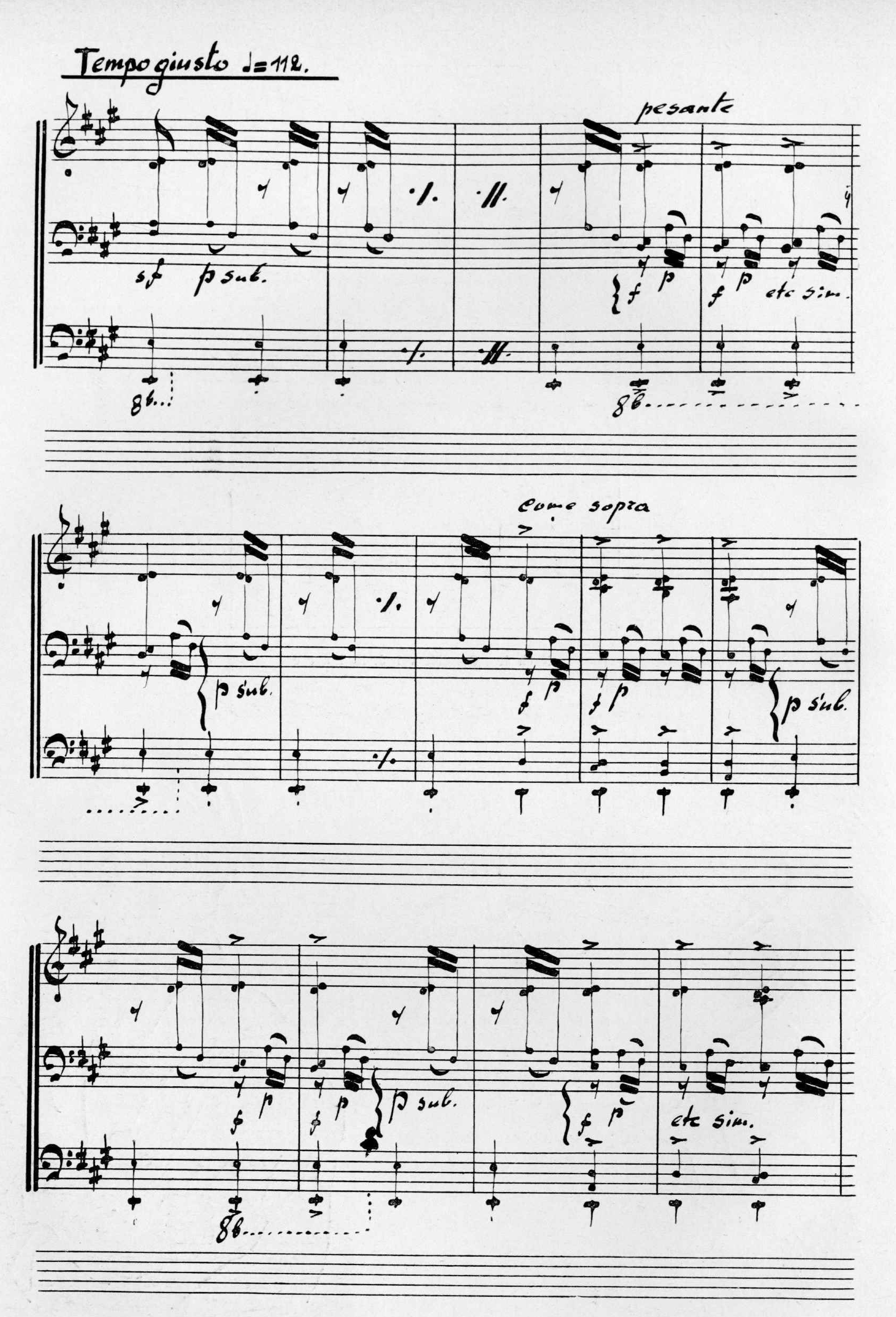


Nach dem Gemälde von J. E. Blanche

Zeichnung von Schleifer

Zeichnung von Paul Rosenberg

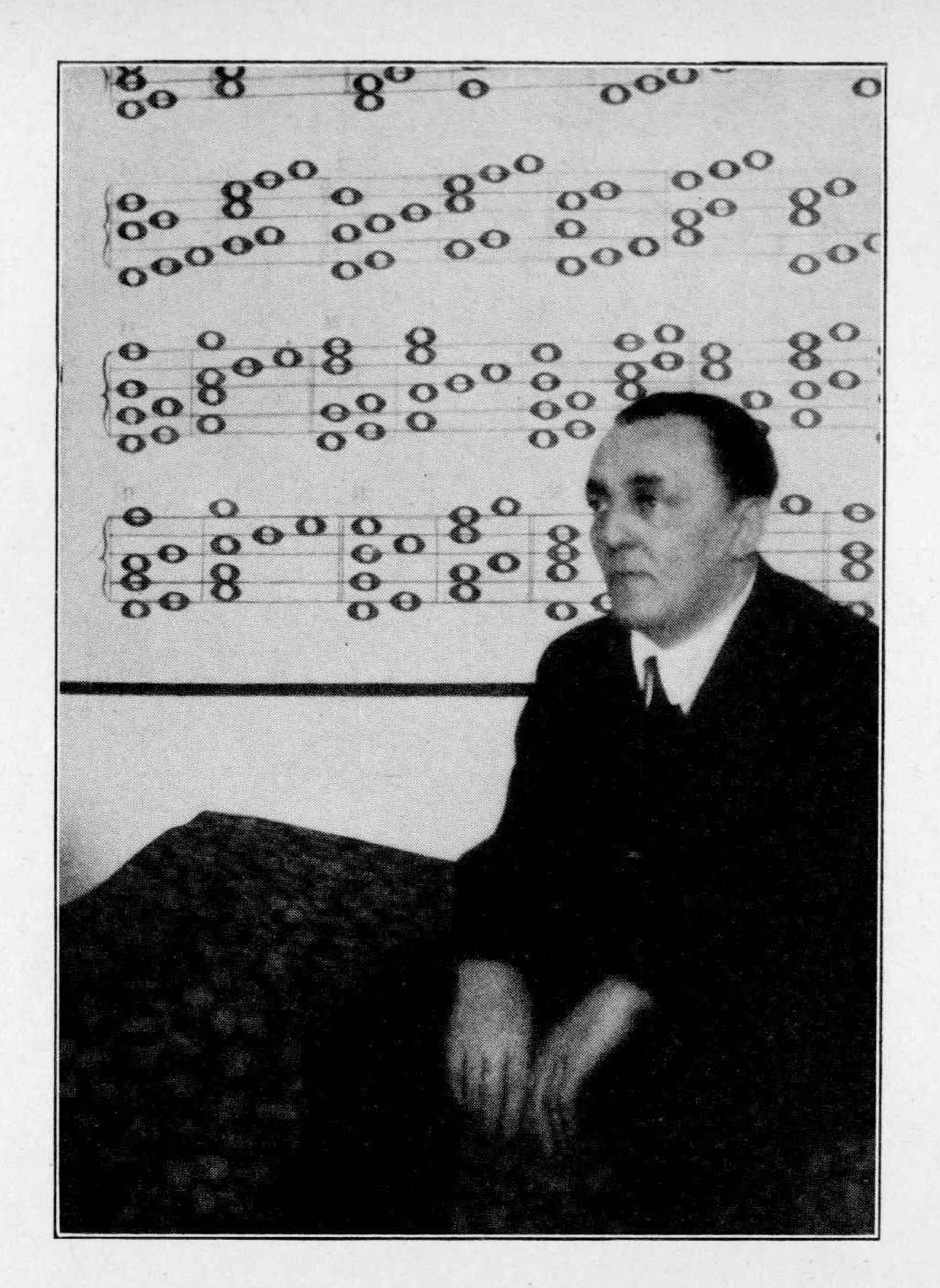
IGOR STRAWINSKIJ



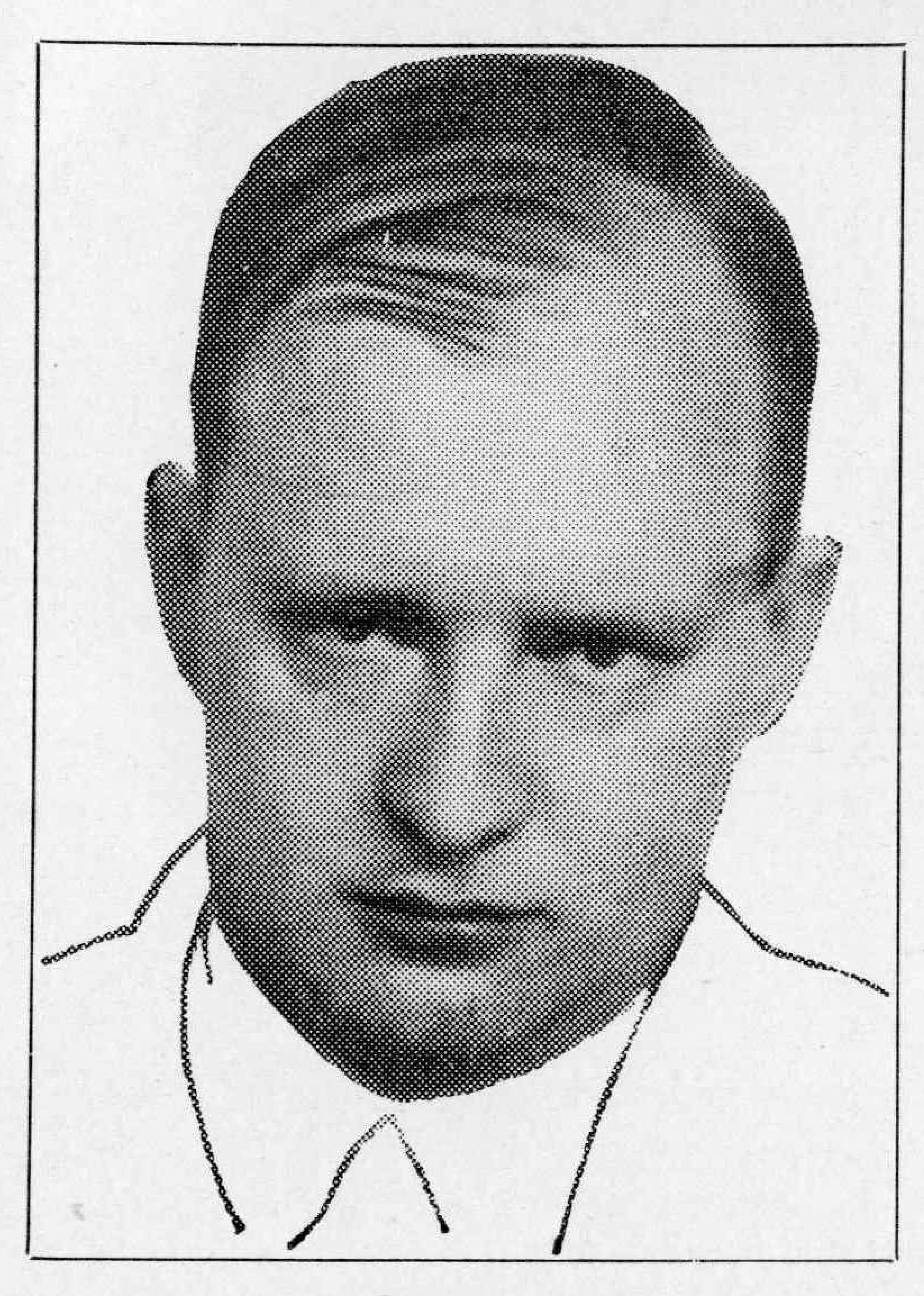
IGOR STRAWINSKIJ: »PETRUSCHKA«

Eine Seite aus dem vom Komponisten verfertigten Klavierauszug

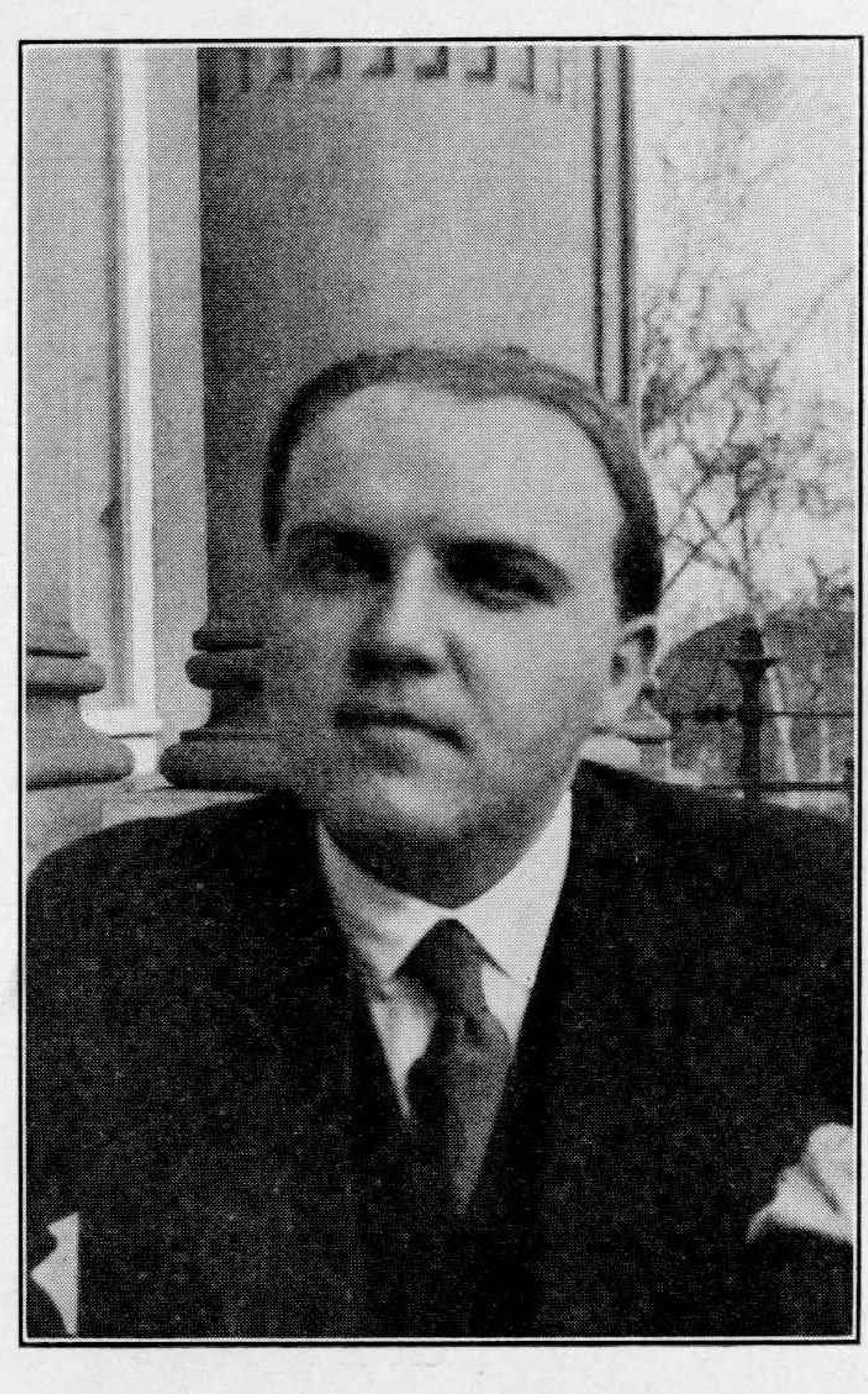
Mit Genehmigung des Russischen Musikverlags, Berlin
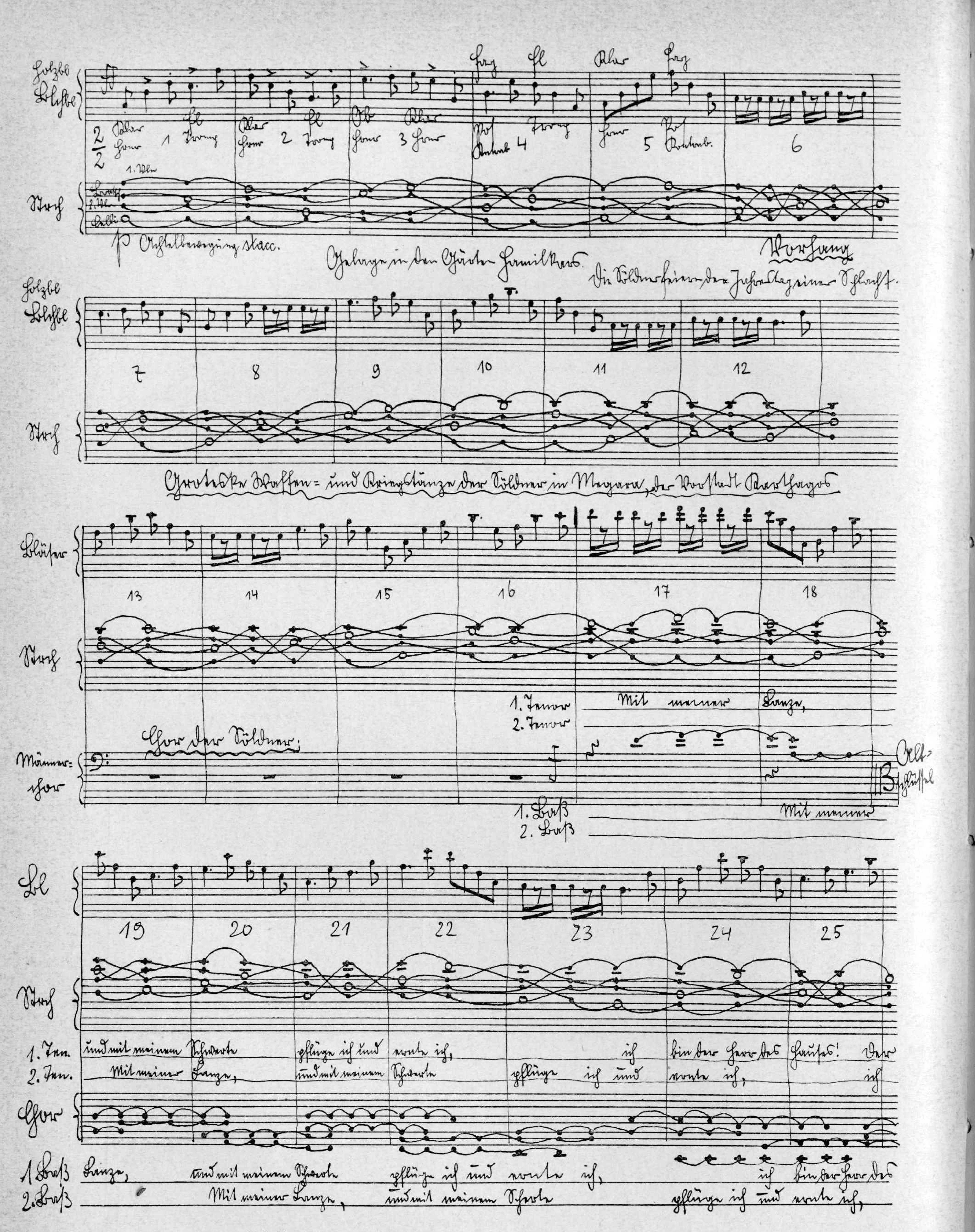


JOSEF MATTHIAS HAUER
vor seiner Tropentafel



PAUL HINDEMITH
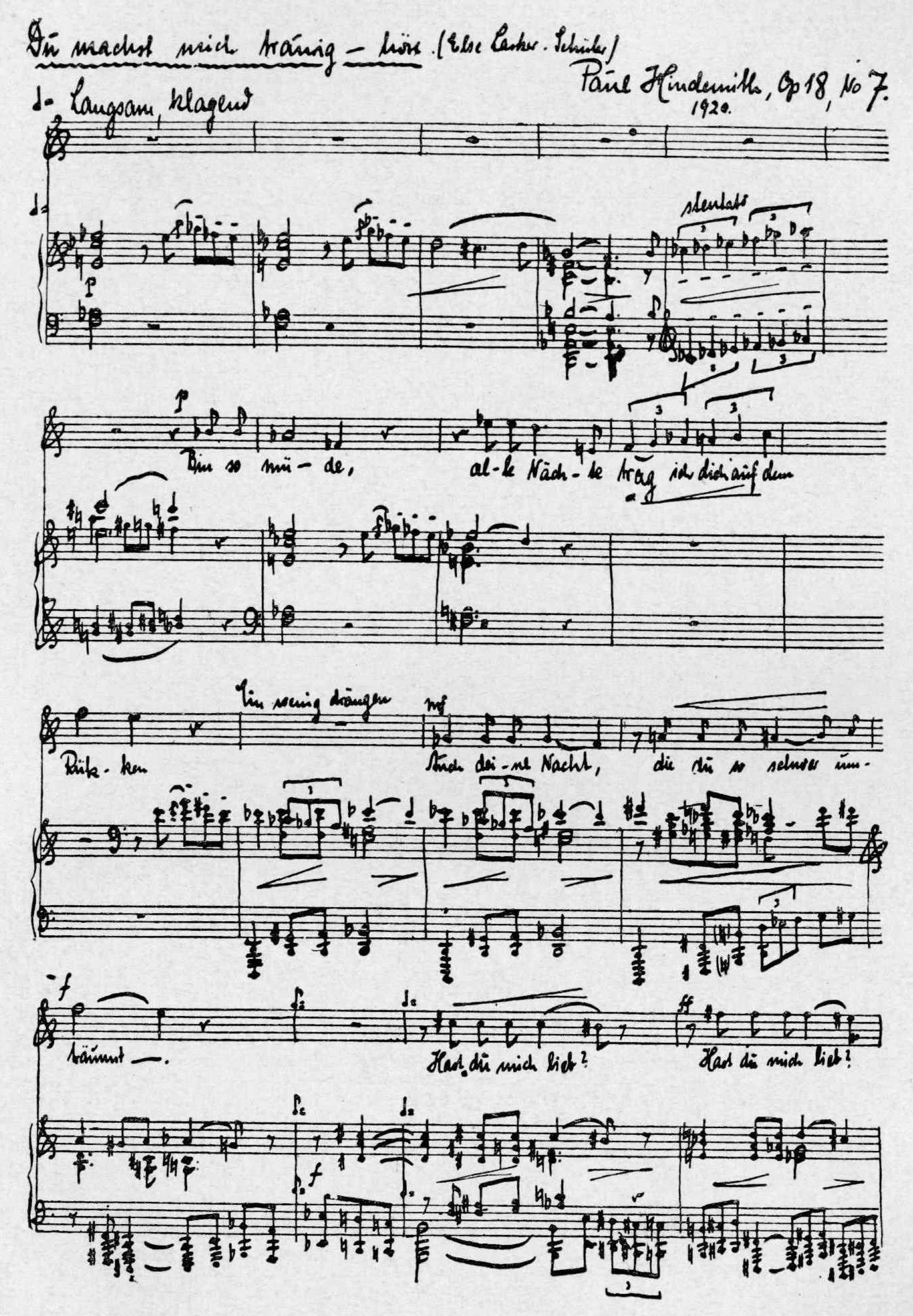


ERNST KRENEK



JOSEF MATTHIAS HAUER: »SALAMBO«

(Beginn des ersten Bildes der Oper)

Partiturskizze in der Zwölftonschrift

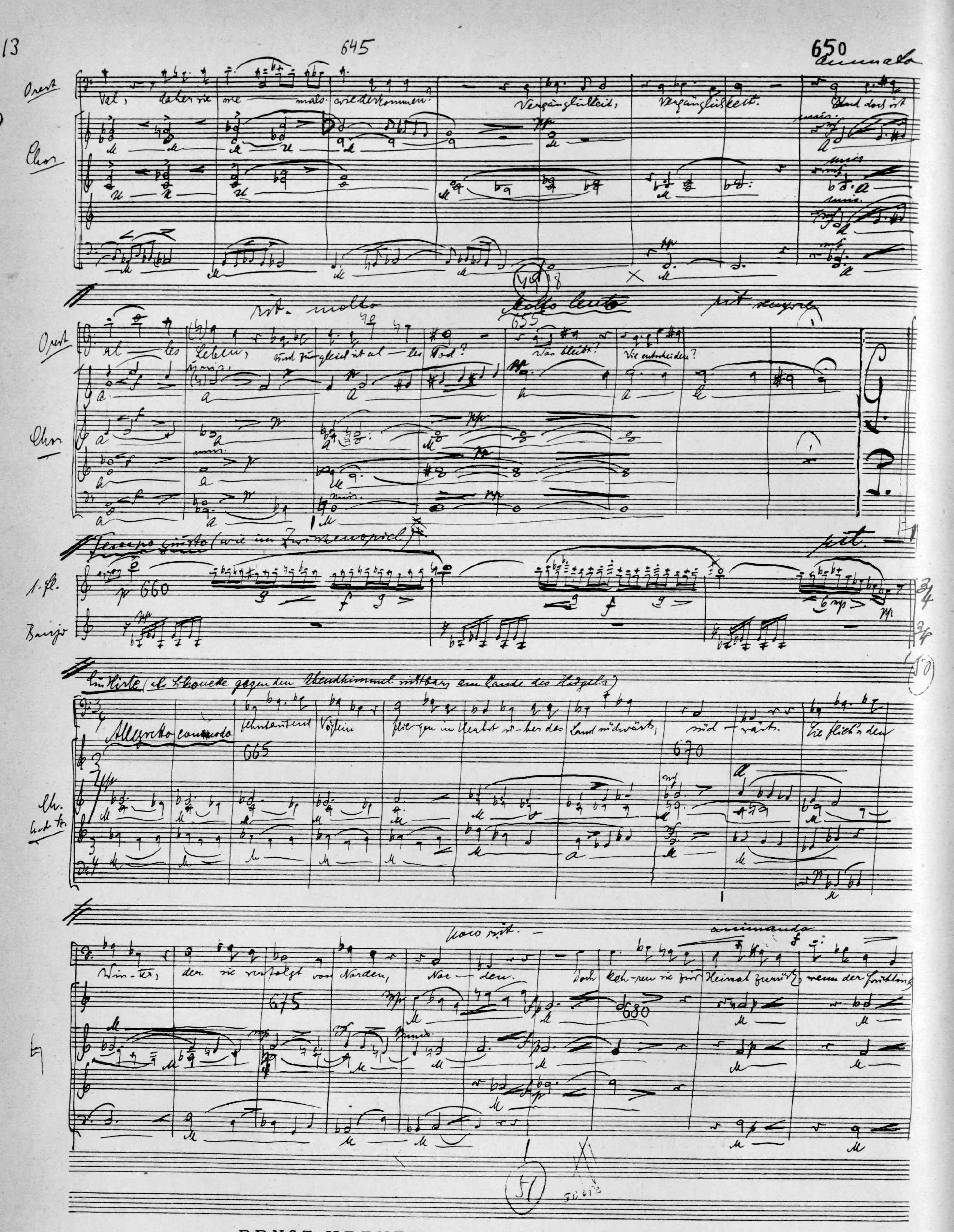


PAUL HINDEMITH

Erste Seite des Liedes op. 18 Nr. 7:

»Du machst mich traurig«. Verse von Else Lasker-Schüler

Aus Adolf Weißmann: Die Musik in der Weltkrise. Verlag: Max Hesse, Berlin



ERNST KRENEK: »LEBEN DES OREST«

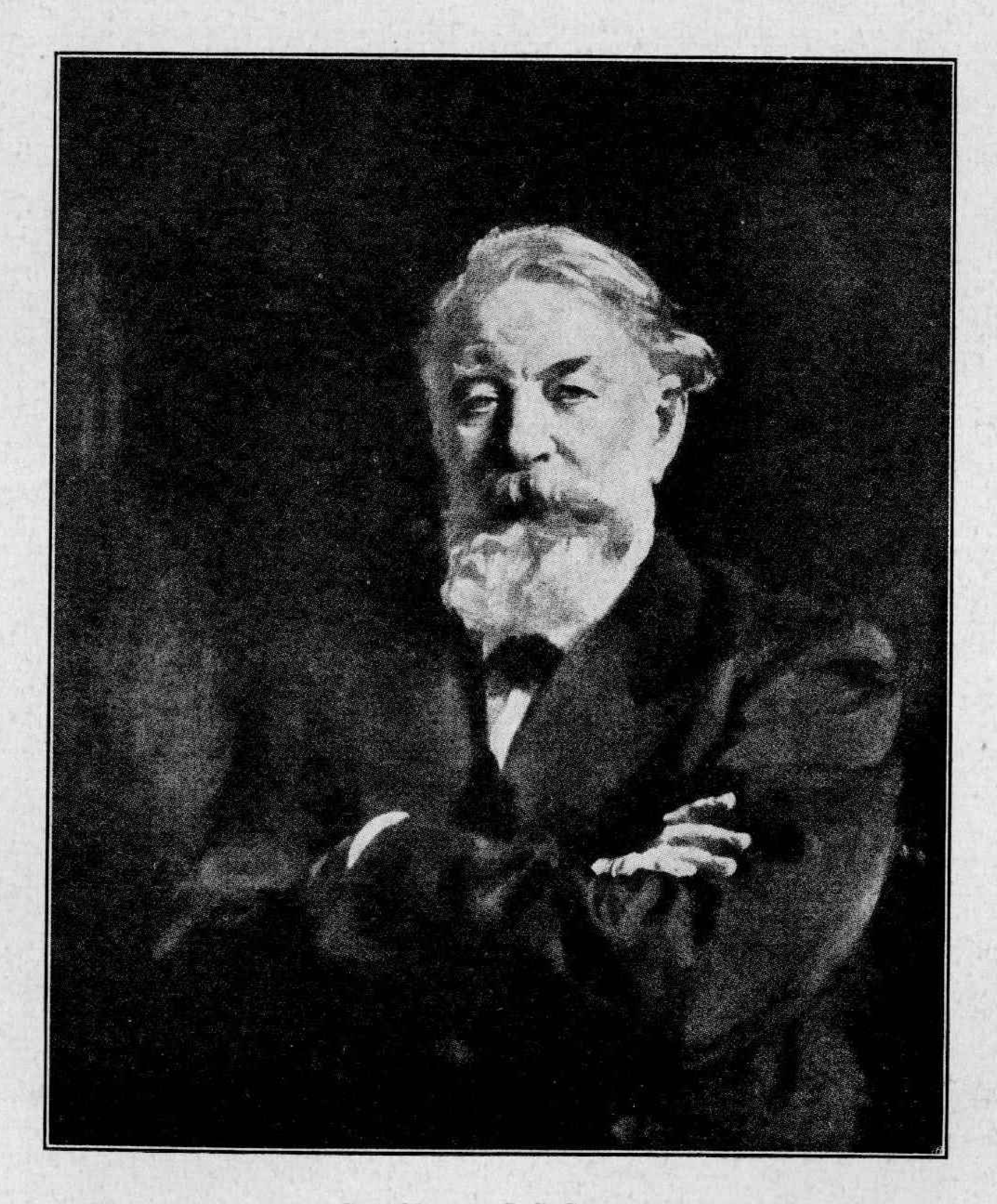
Eine Seite aus der Original-Partitur: »Hirtenszene«, III. Akt, 5. Bild



Gemälde von G. F. Watts (1867)

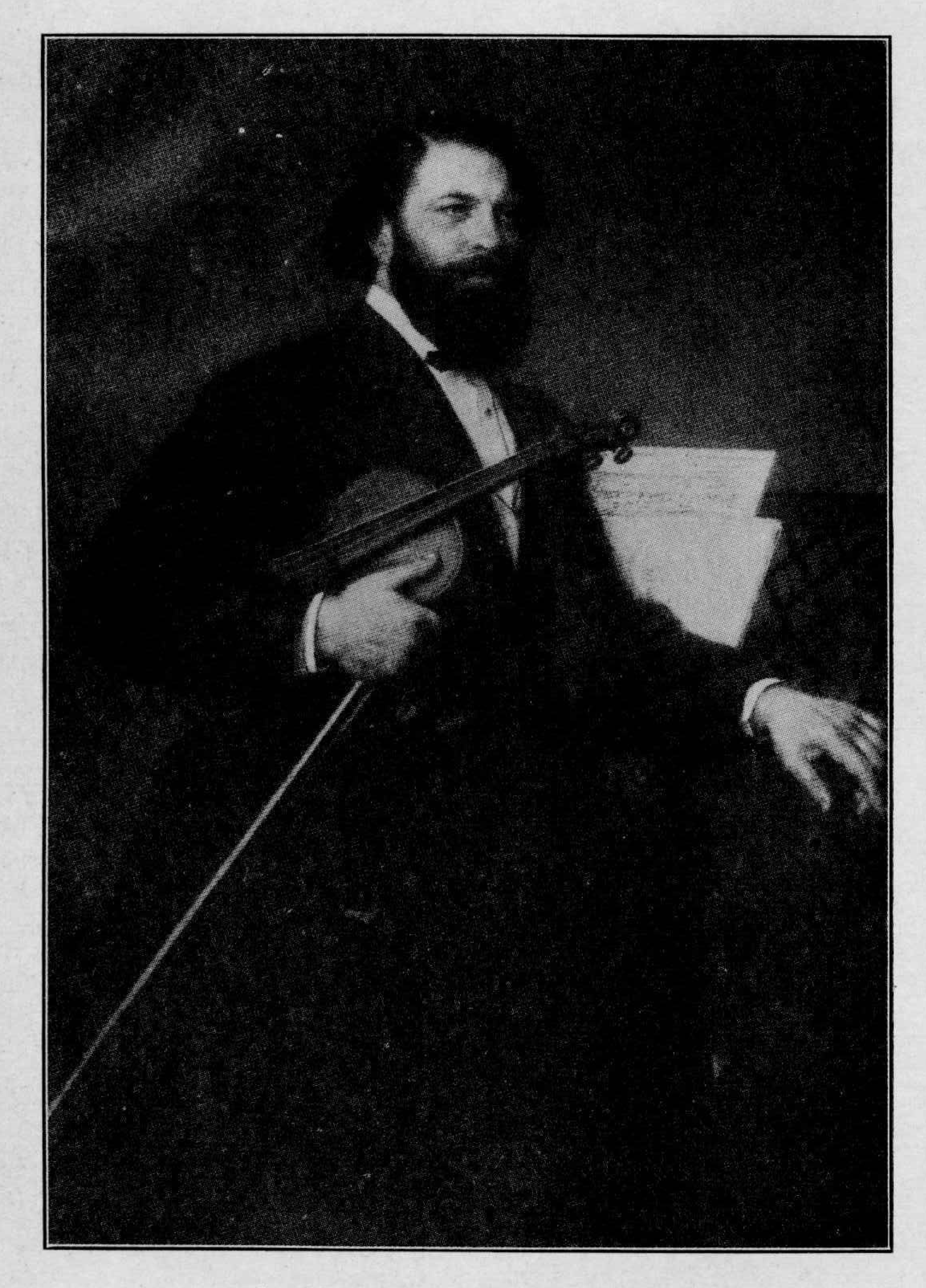


Zeichnung von Ed. Bendemann (1861)



Gemälde von J. S. Sargent

JOSEPH JOACHIM

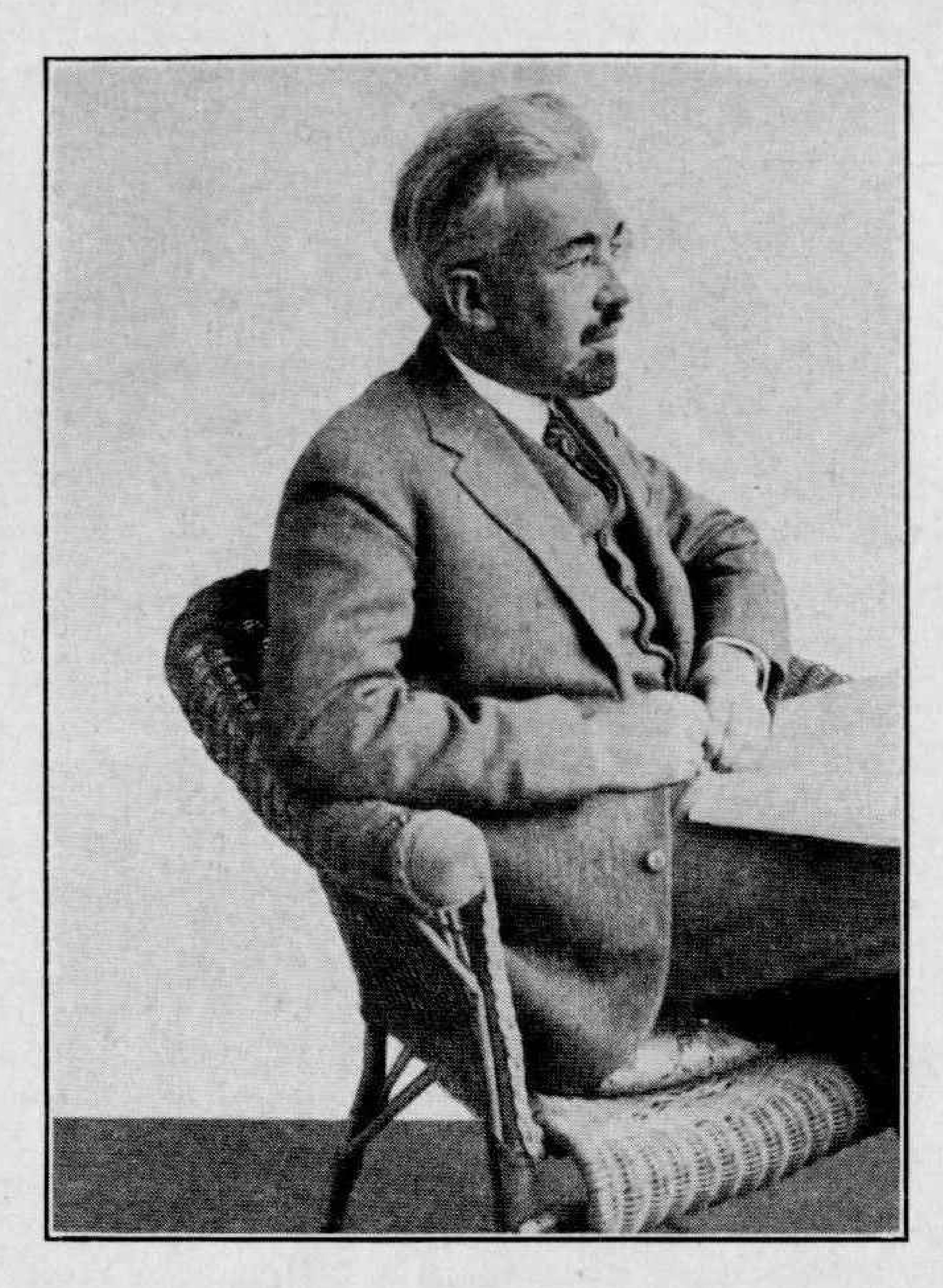


Gemälde von Ed. Bendemann (1868/69)



Gouache von Franz Skarbina (1888)

JOSEPH JOACHIM



CURT SACHS
* 29. Juni 1881 zu Berlin



EUGÈNE YSAYE
† 12. Mai 1931 zu Brüssel

Aus Siegfried Eberhardt: Hemmung und Herrschaft auf dem Griffbrett.
Verlag: Max Hesse, Berlin



EIN UNMÖGLICHES KONZERT

Mitwirkende (von links nach rechts):
Abell, Glière, Fernow, Schaljapin, Blech, Kussewitzkij, Löwenfeld, Godowsky, Sobinoff und Metze

Aus: Walter Jacob: Leo Blech. Prismen-Verlag, Hamburg



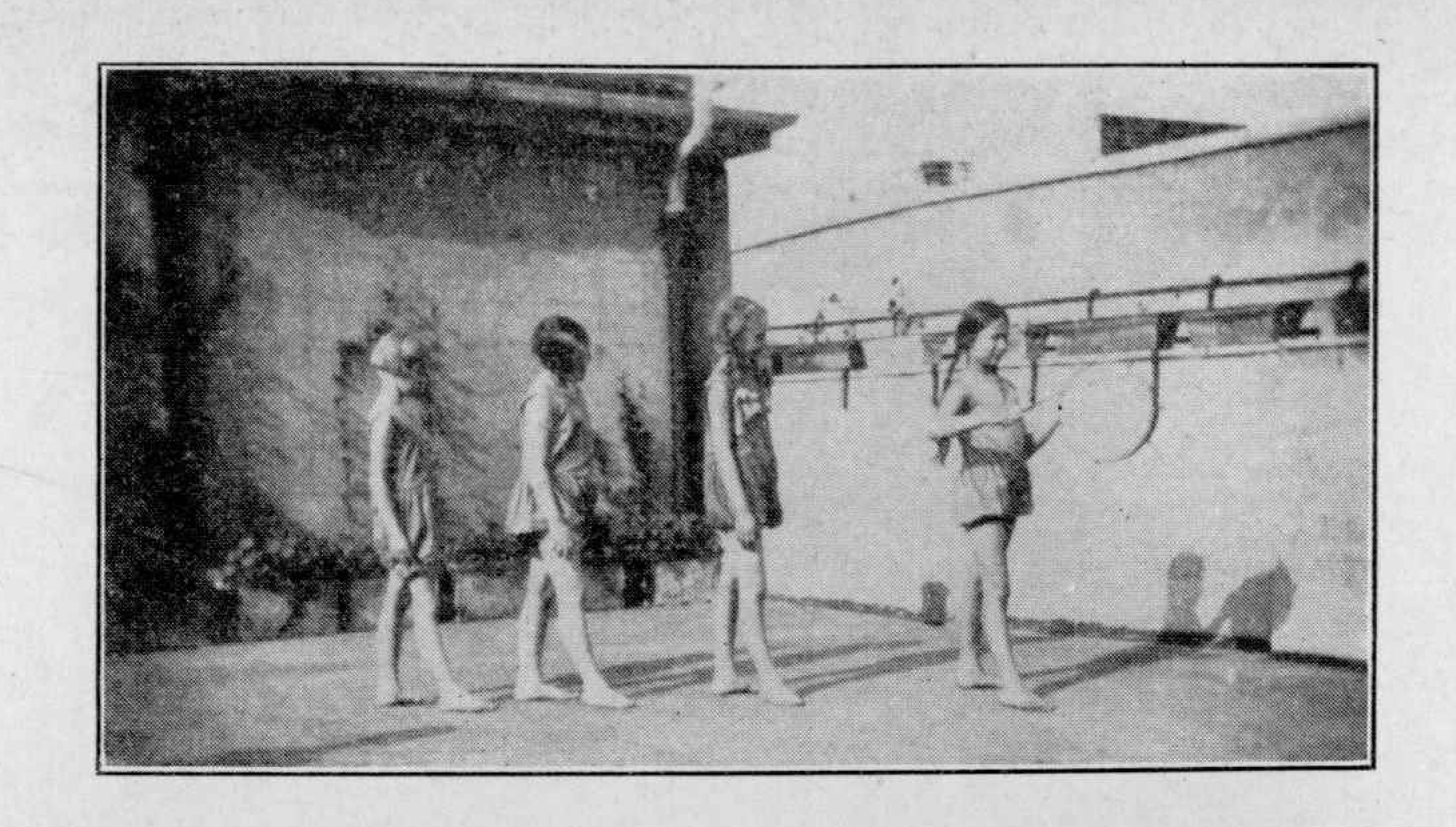


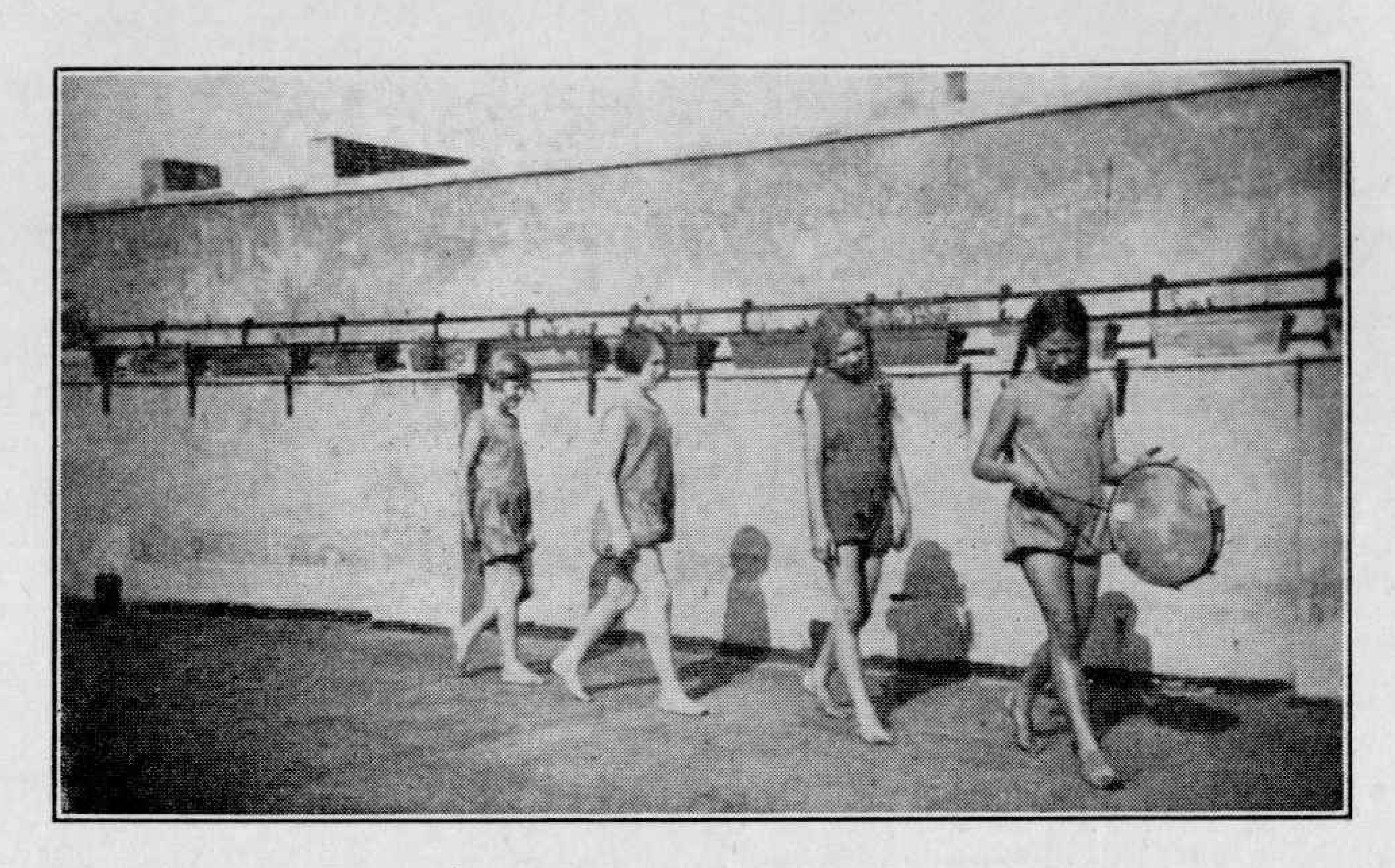
GYMNASTIK DR. RUDOLF BODE



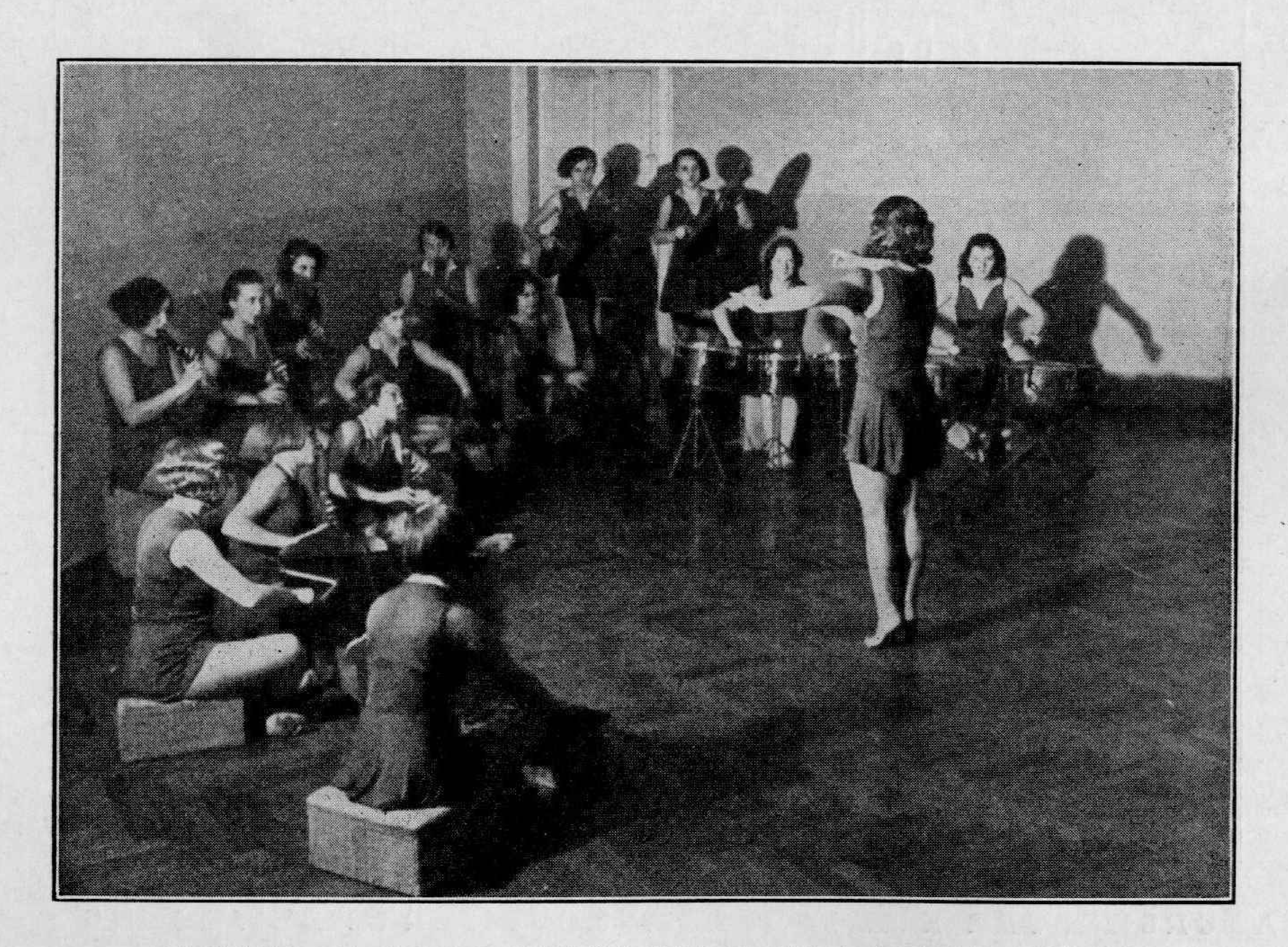
DAS ORCHESTER NIMMT DIE IMPROVISIERTE BEWEGUNG AUF.

RHYTHMISCHE SCHULGEMEINDE HILDA SENFF, DÜSSELDORF

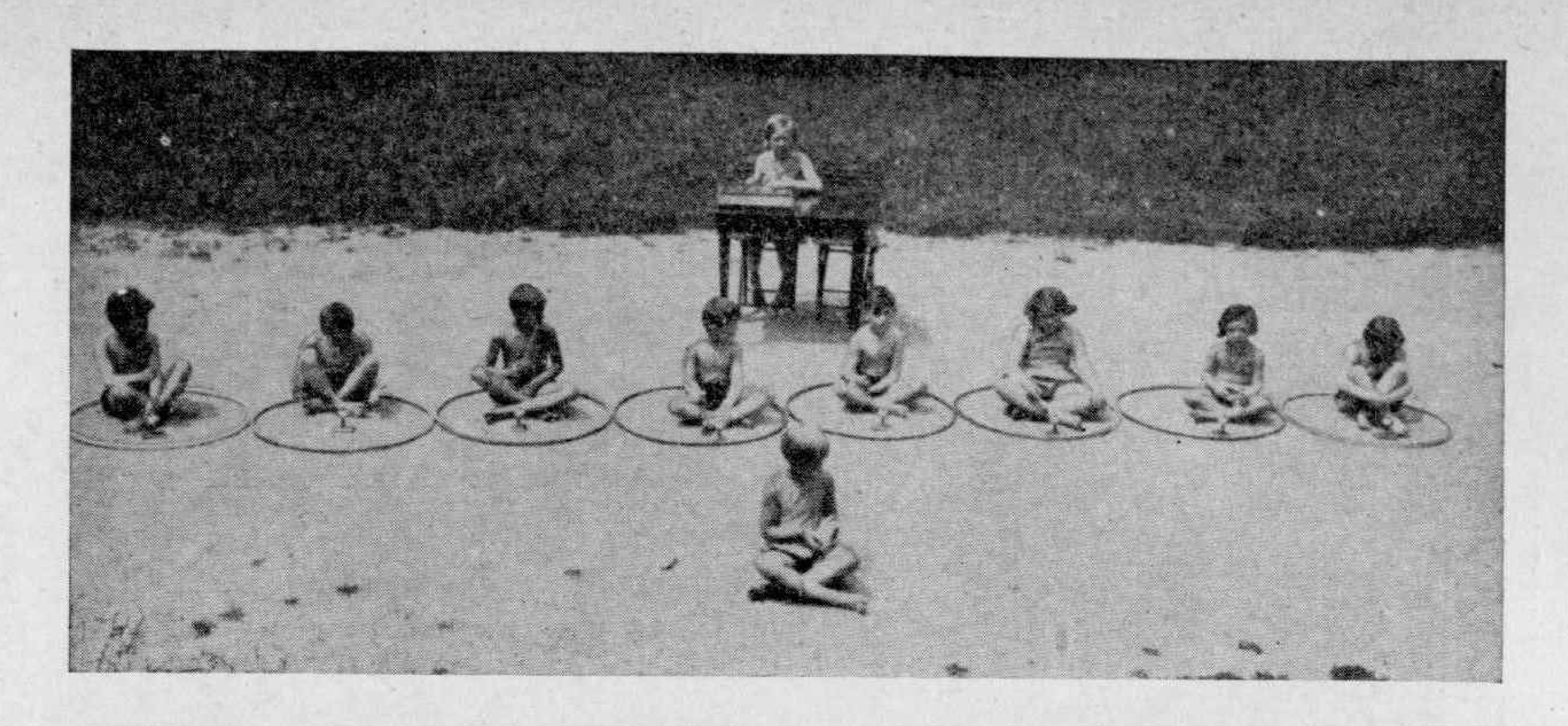




»FÜHREN UND FOLGEN« (HILDEGARD TAUSCHER)

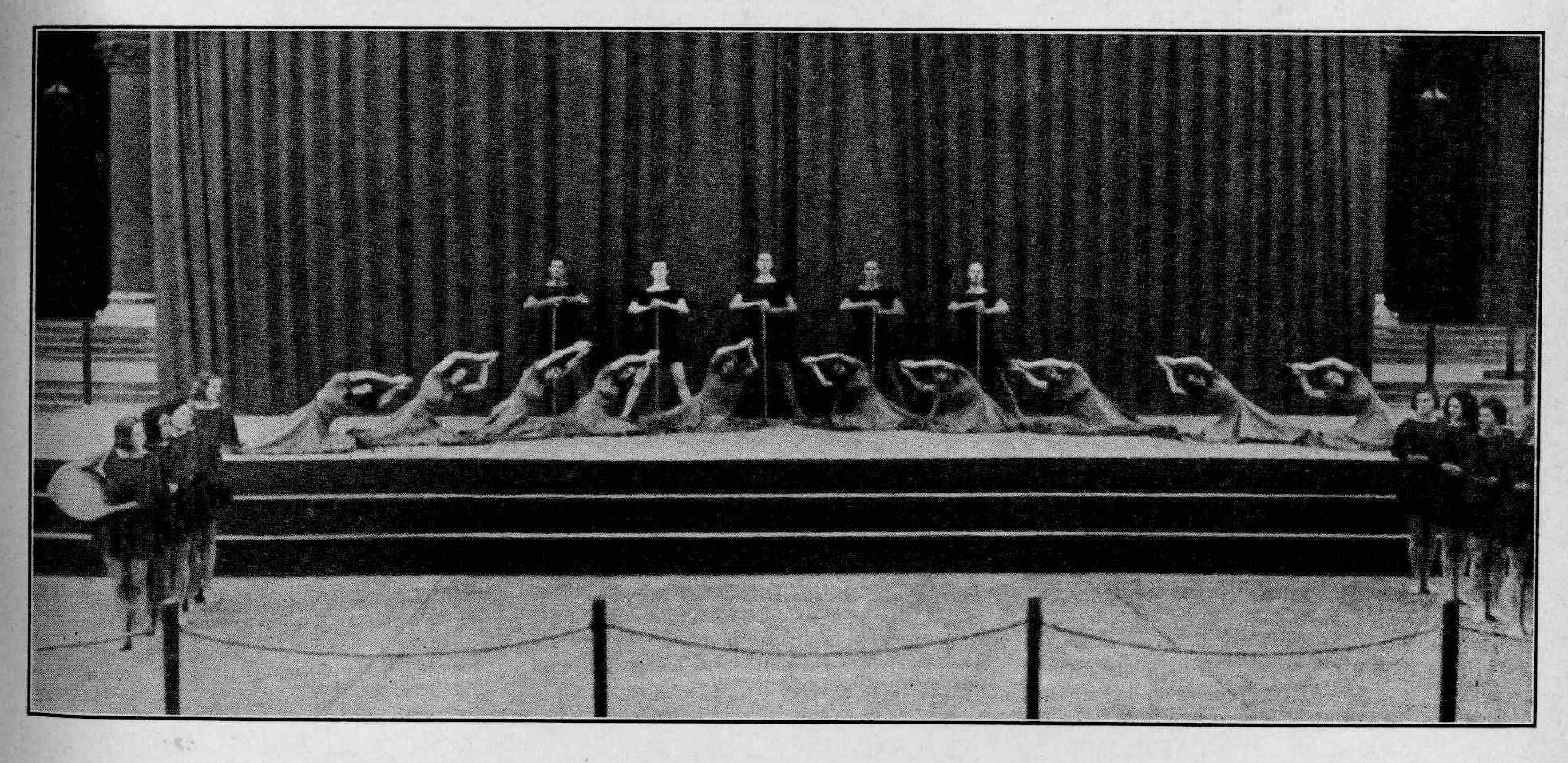


DIRIGIER-IMPROVISATION MIT ORCHESTER
GÜNTHERSCHULE MÜNCHEN





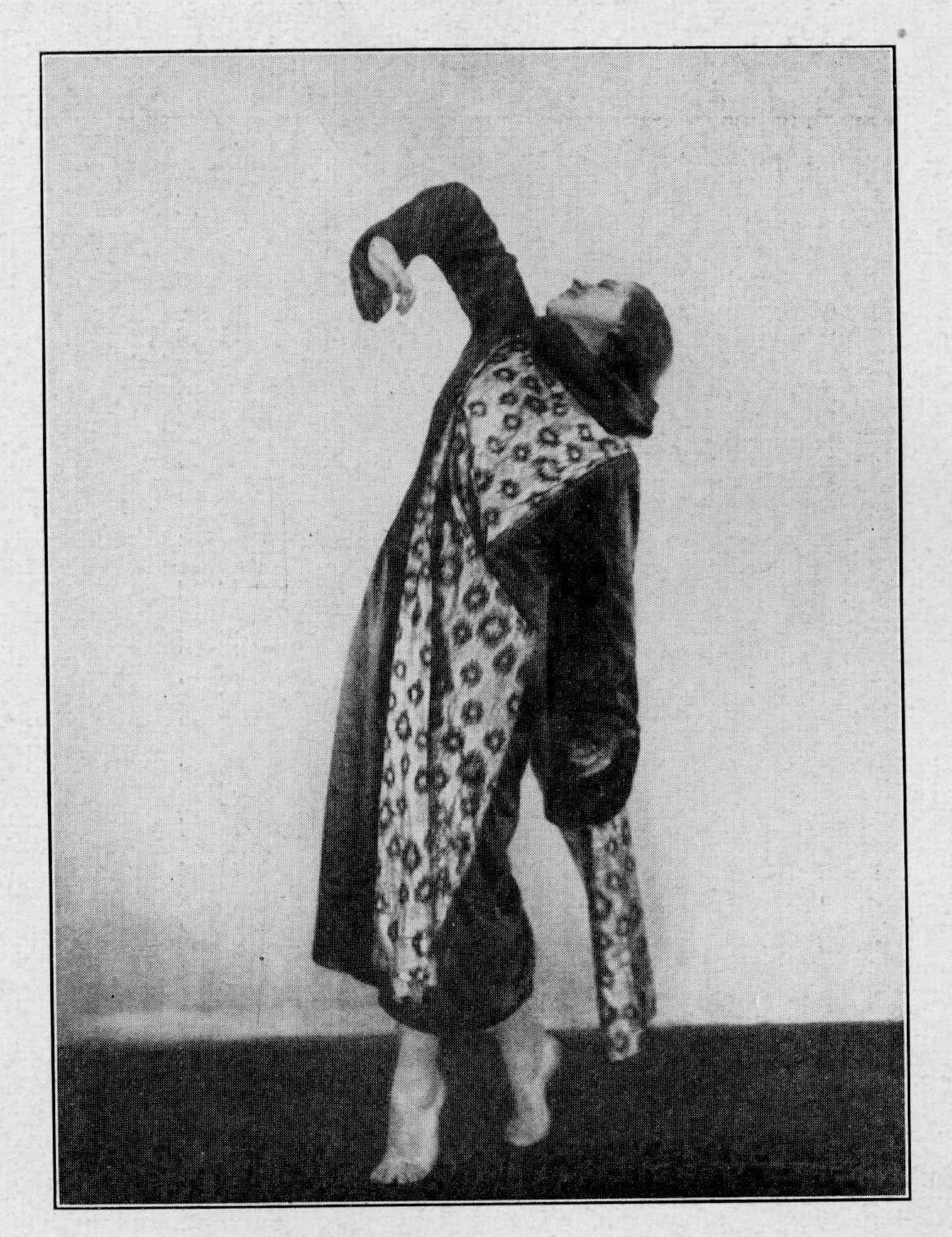
KINDERSTUNDE EINER WIENER MONTESSORI-KLASSE
(SCHULE HELLERAU-LAXENBURG)



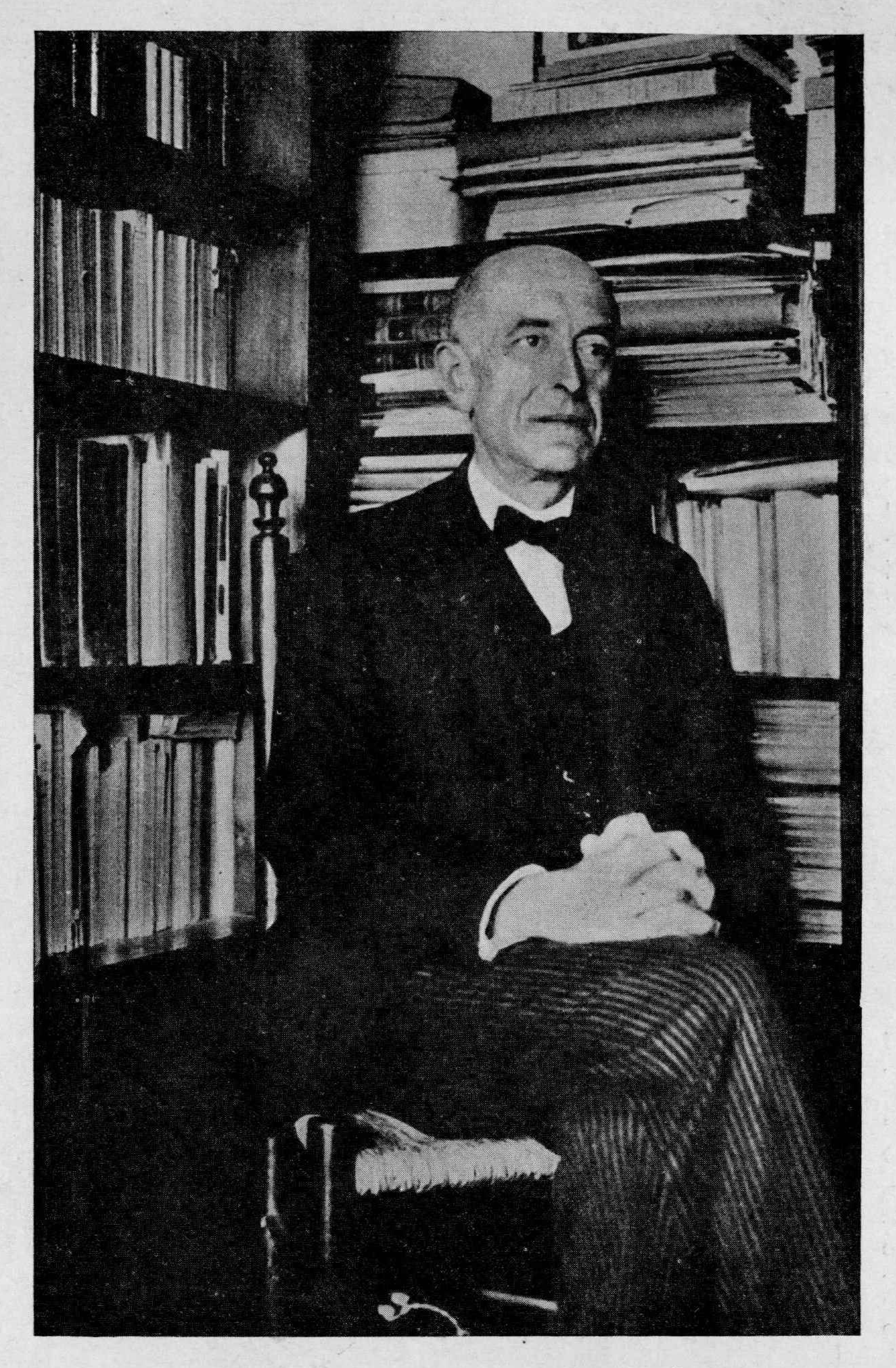
DIE TANZGRUPPE HELLERAU-LAXENBURG
(LEITUNG ROSALIE CHLADEK) IN BIZET: SUITE »ARLESIENNE« VOR DEM WIENER RATHAUS



MARY WIGMAN
»SOMMERLICHER TANZ«
(LICHTBILDNEREI CHARLOTTE RUDOLPH, DRESDEN)

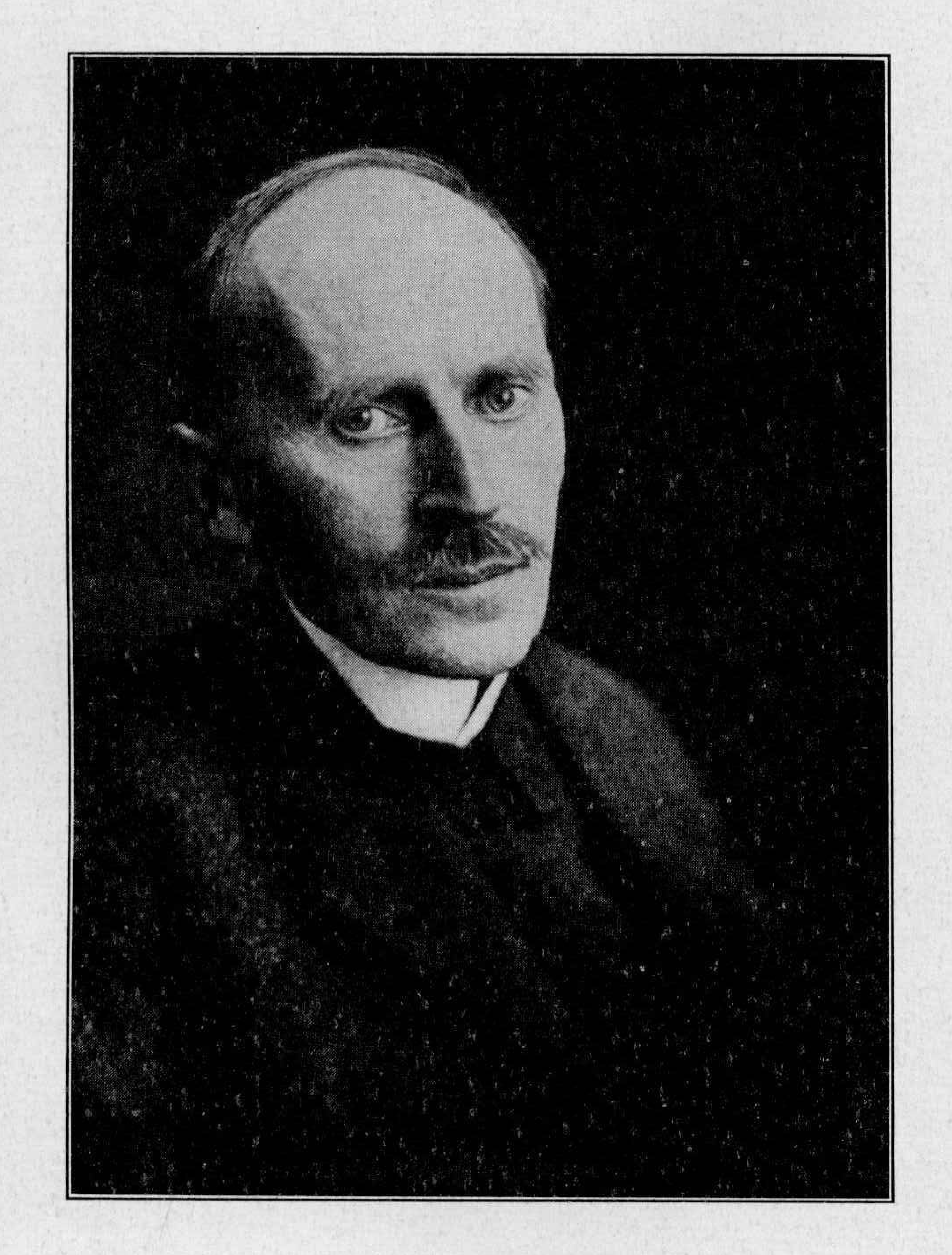


JUTTA KLAMT
TANZSCHÖPFUNG »DER PILGER«



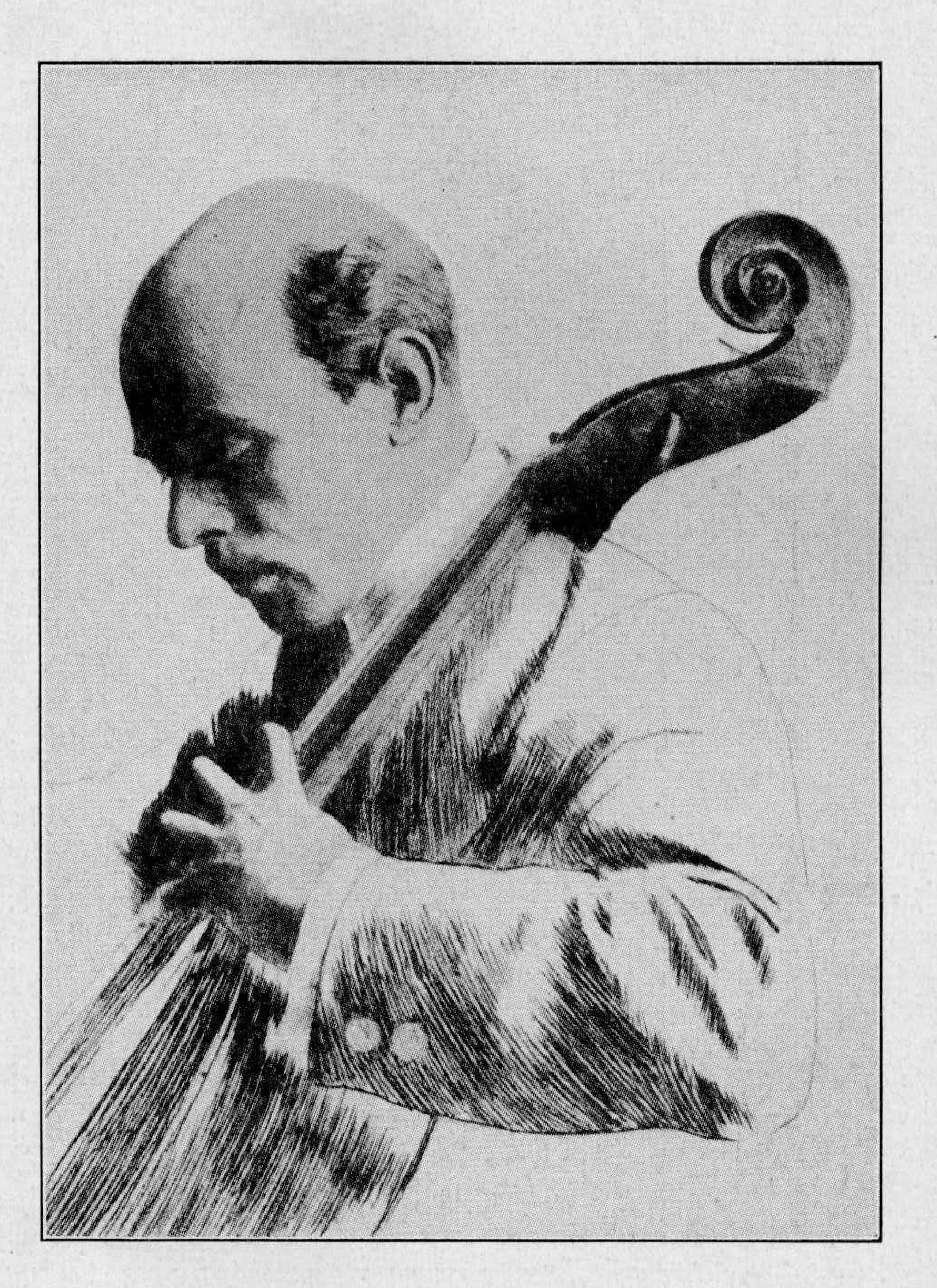
MANUEL DE FALLA

Mit Genehmigung der Edition Cahier d'art, Paris



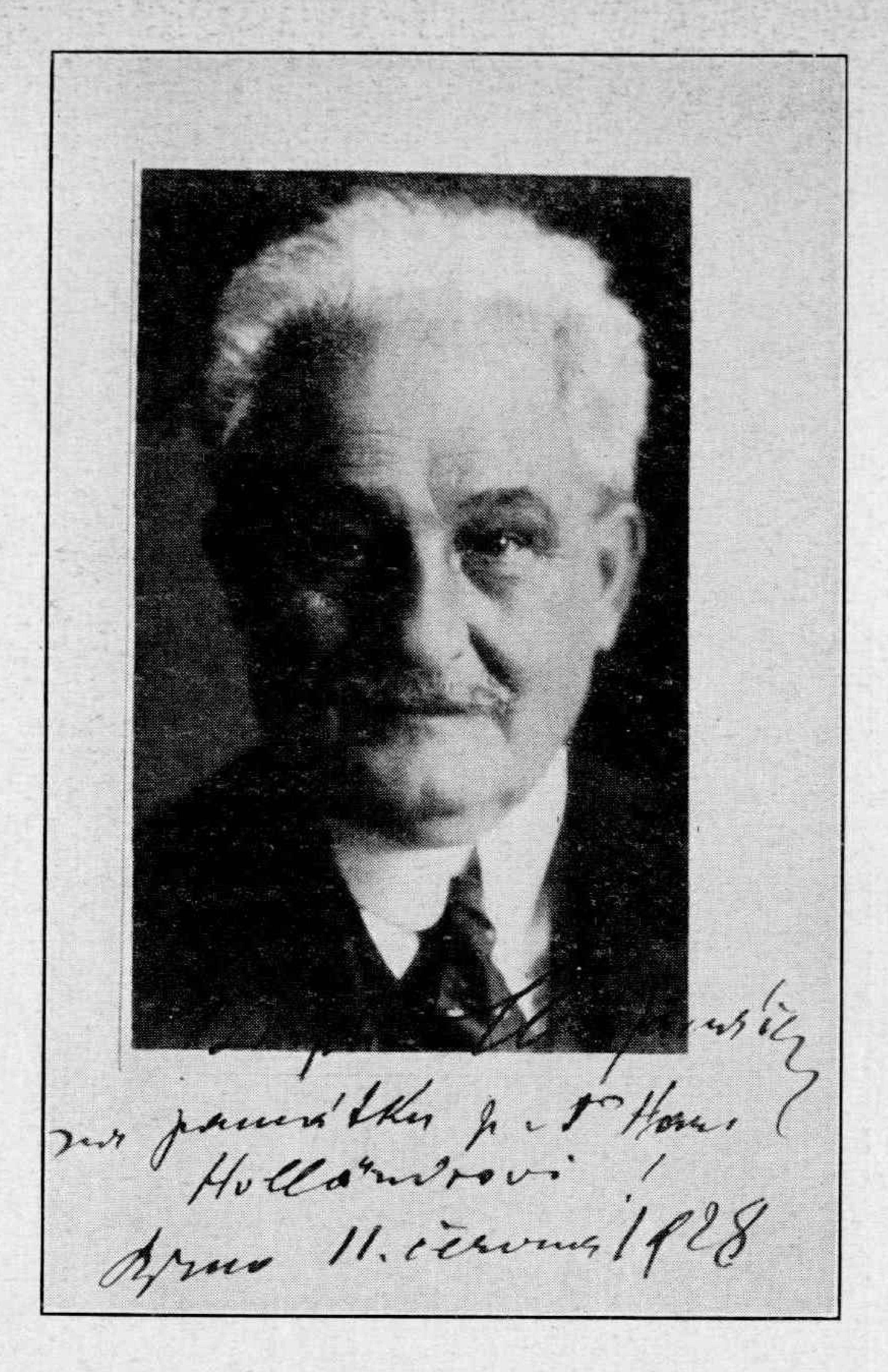
ROMAIN ROLLAND

Vom Rotapfel-Verlag, Zürich, autorisierte Reproduktion.
R. Schlemmer, Leipzig, phot.

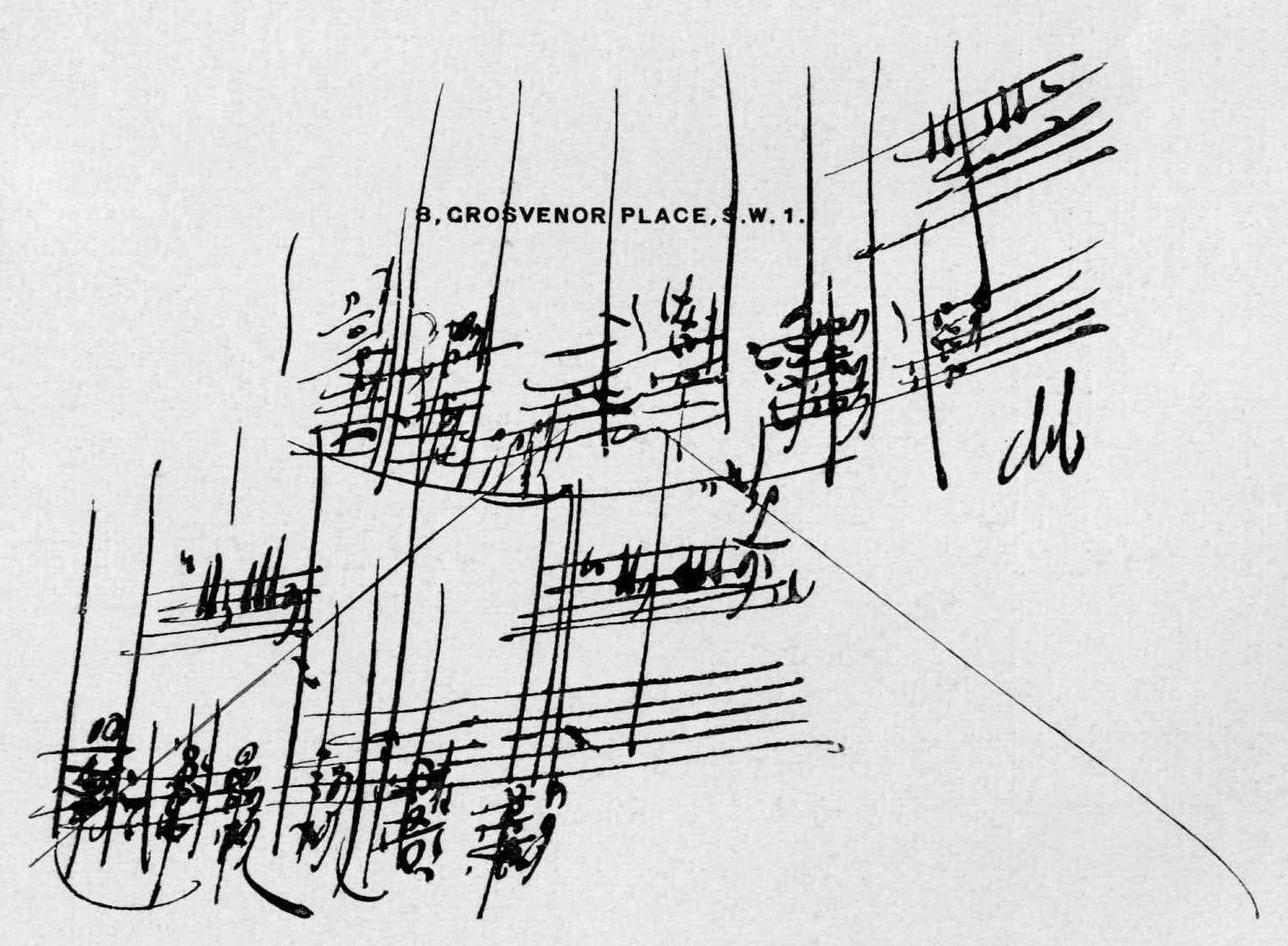


PABLO CASALS

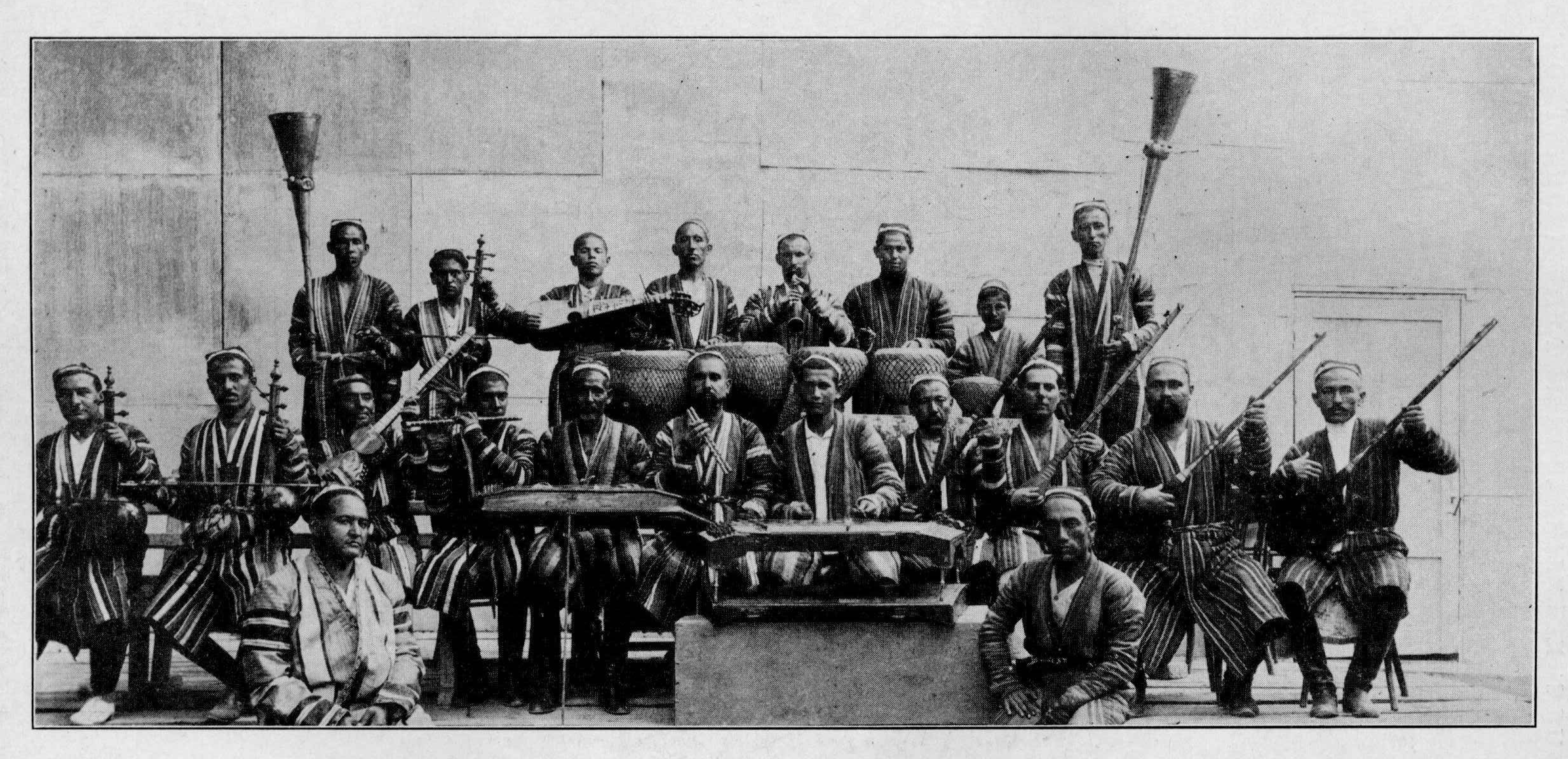
Nach der Radierung von Ferdinand Schmutzer
Aus L. Littlehales: Pablo Casals



LEOS JANACEK

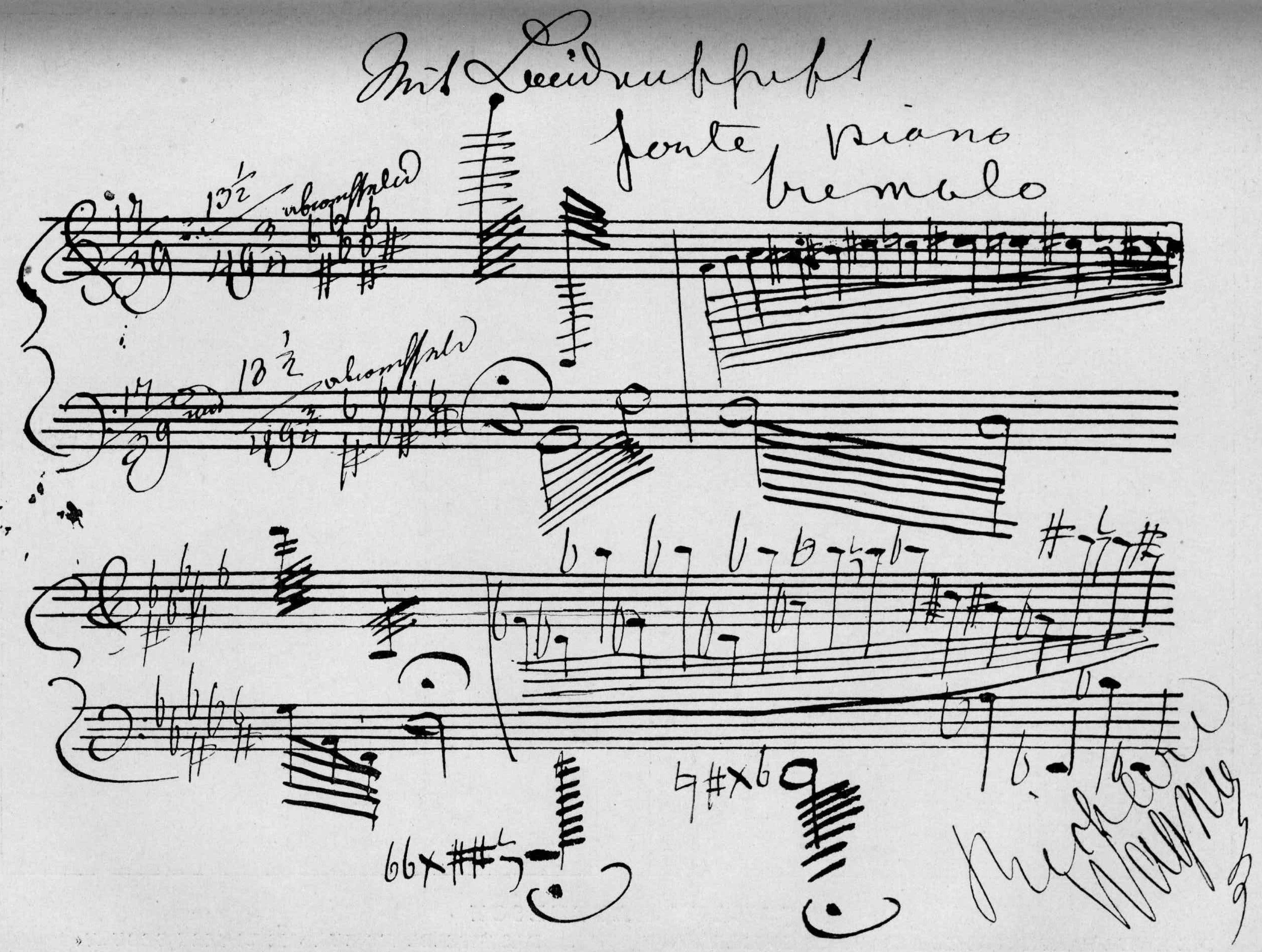


MOTIVSKIZZE ZUR OPER »AUS EINEM TOTENHAUS«
VON LEOS JANACEK AUF DER RÜCKSEITE EINES BRIEFUMSCHLAGS



DAS ORCHESTER DES USBEKISCHEN MUSIKTHEATERS

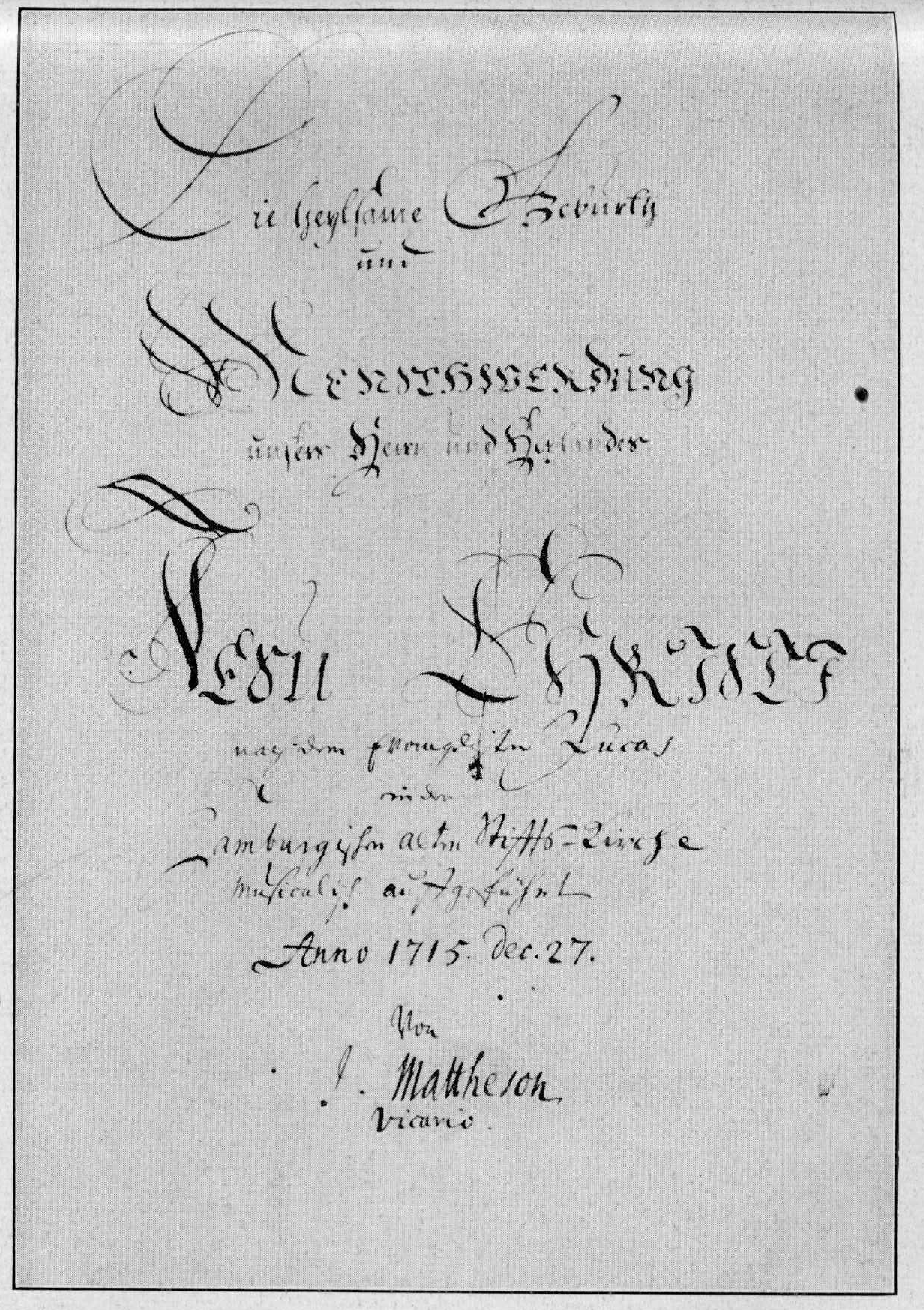
Zweite Reihe:
karnai gidschak rubab nagera surnai nagera nagera surnai
Erste Reihe:
gidschak gidschak tara nai tschang koschnai tschang tanbur tanbur dutar dutar



WIDMUNGSBLATT RICHARD WAGNERS FÜR BARON TSCHIDERER

BORIS GOUDENOW
oder
Der
durch Verschlagenheit
Erlangte Throhn

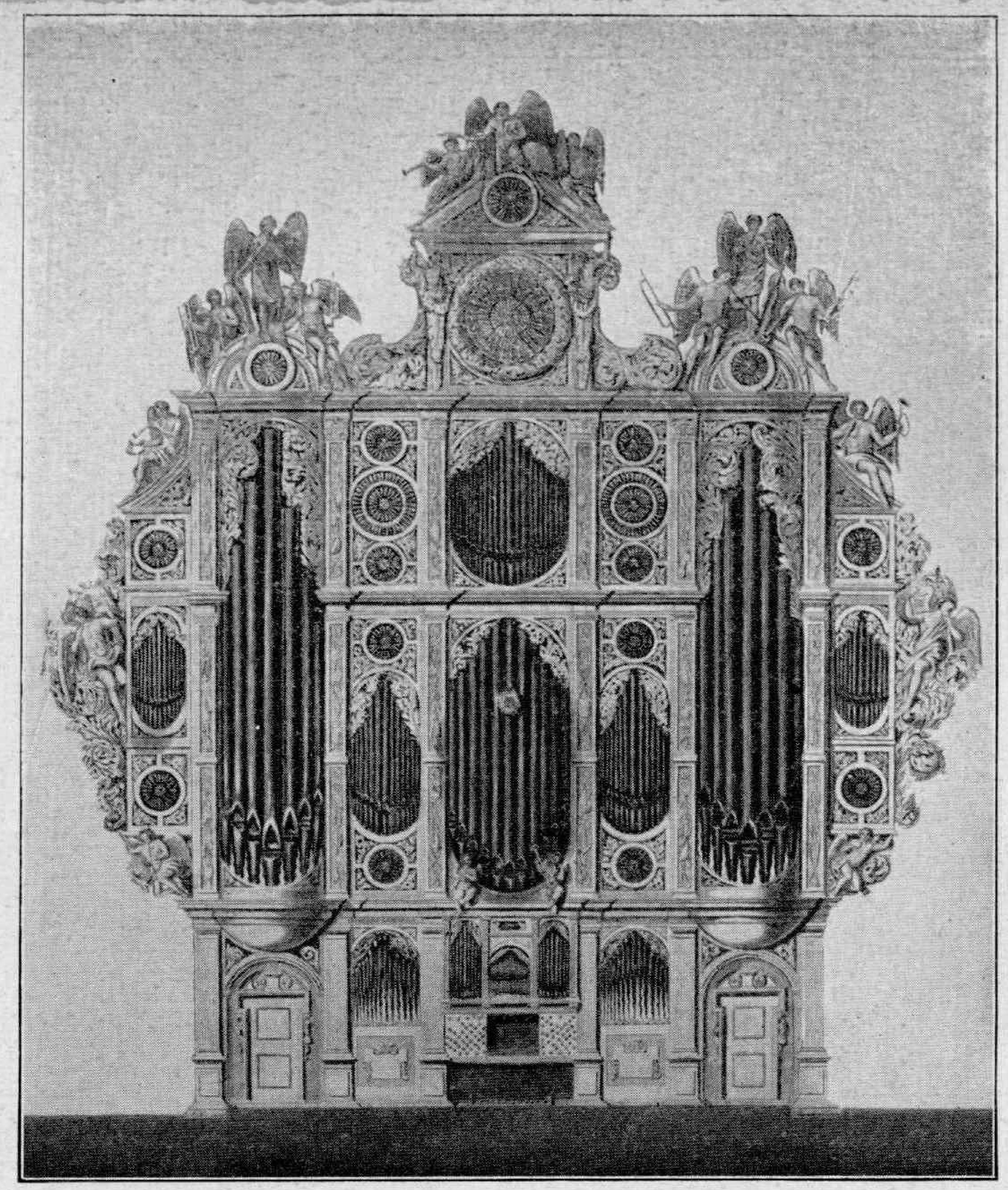
Ouverture


Die heylsame Geburth
und
Menschwerdung
unser Herrn und Heylander
Jesu Christi
nach dem Evangelisten Lucas
in der
Hamburgischen alten Stiffts-Kirche
musicalisch aufgeführet
Anno 1715. dec. 27.
Von
J. Mattheson
Vicario

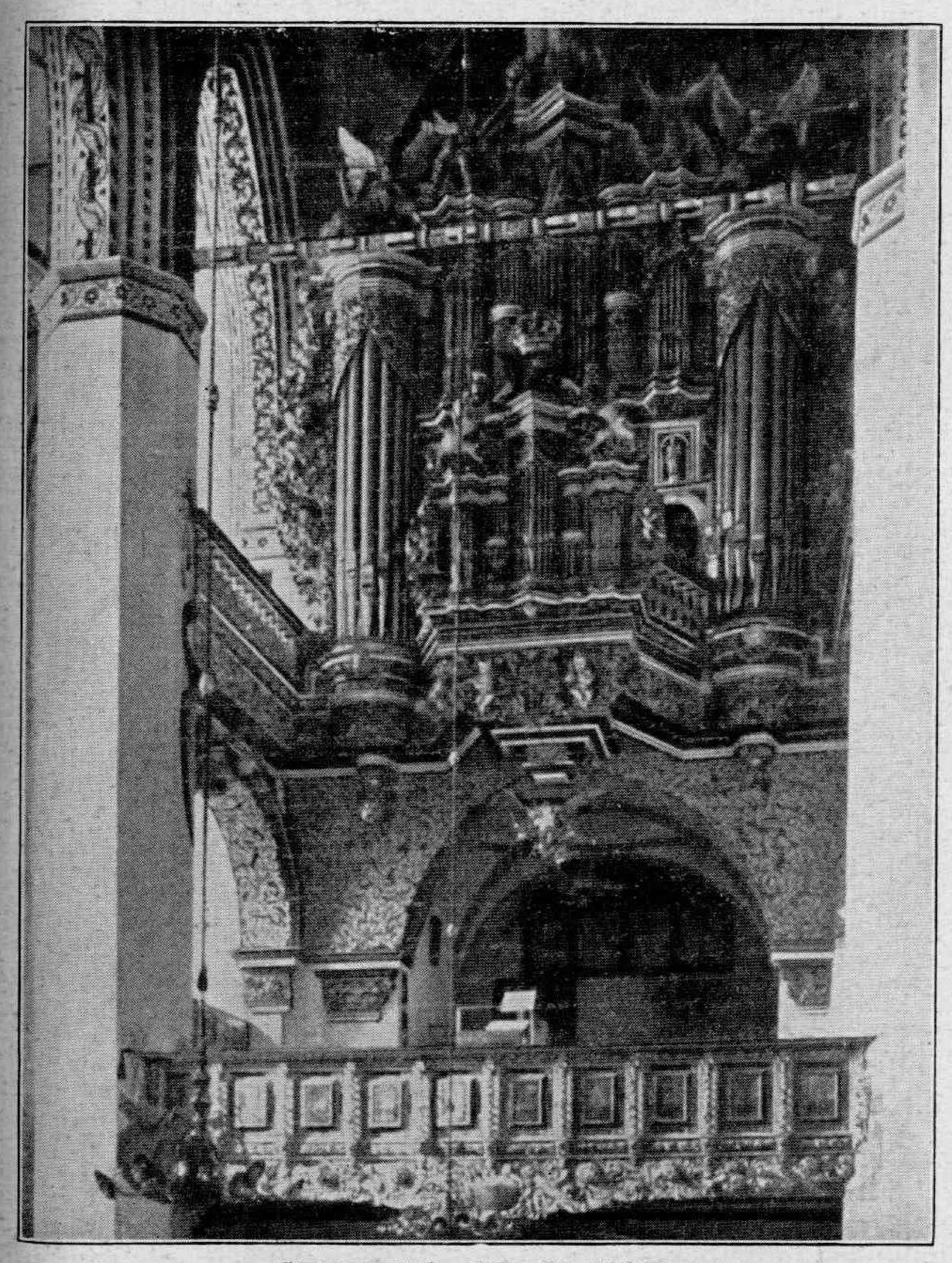
JOHANN MATTHESON

DIE ERSTE PARTITURSEITE DES »BORIS GOUDENOW« DAS TITELBLATT ZUR »HEILSAMEN GEBURT«

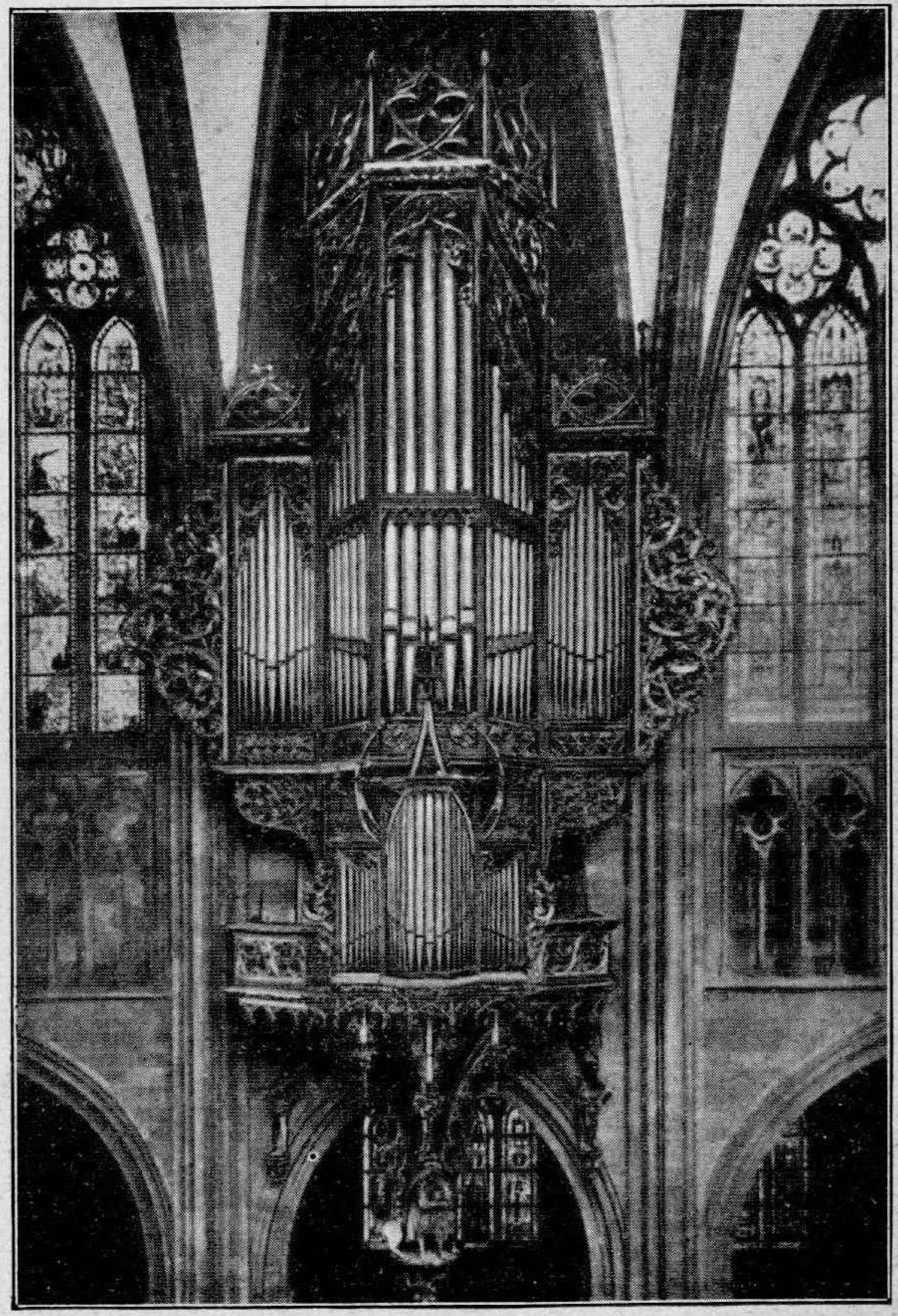
Mit Erlaubnis der Staats- und Universitäts-Bibliothek Hamburg den Manuskripten NDVI 114 und NDVI 119 entnommen



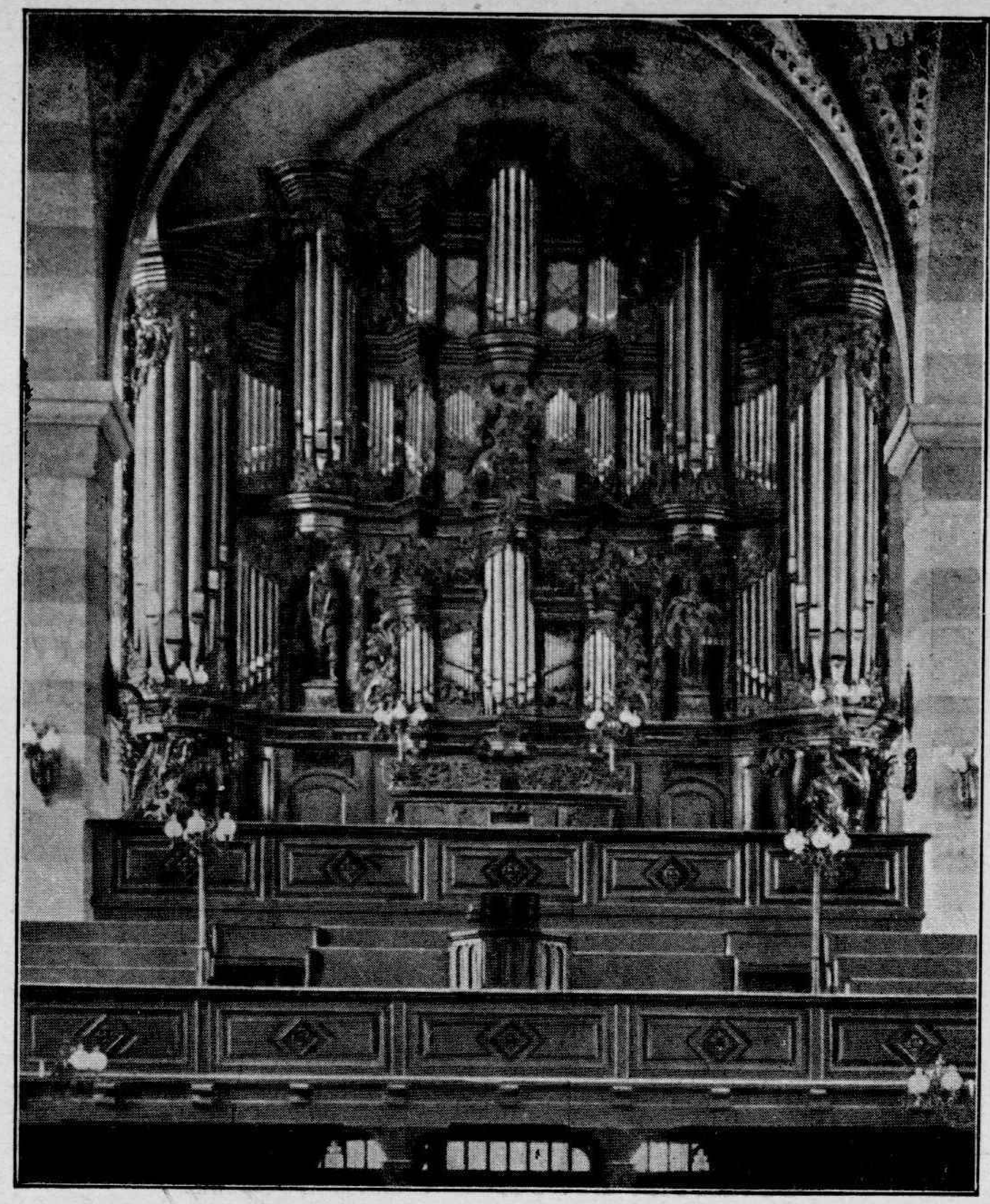
GÖRLITZ: ST. PETER UND PAUL
Erbauer: Gasparini (1697—1702)



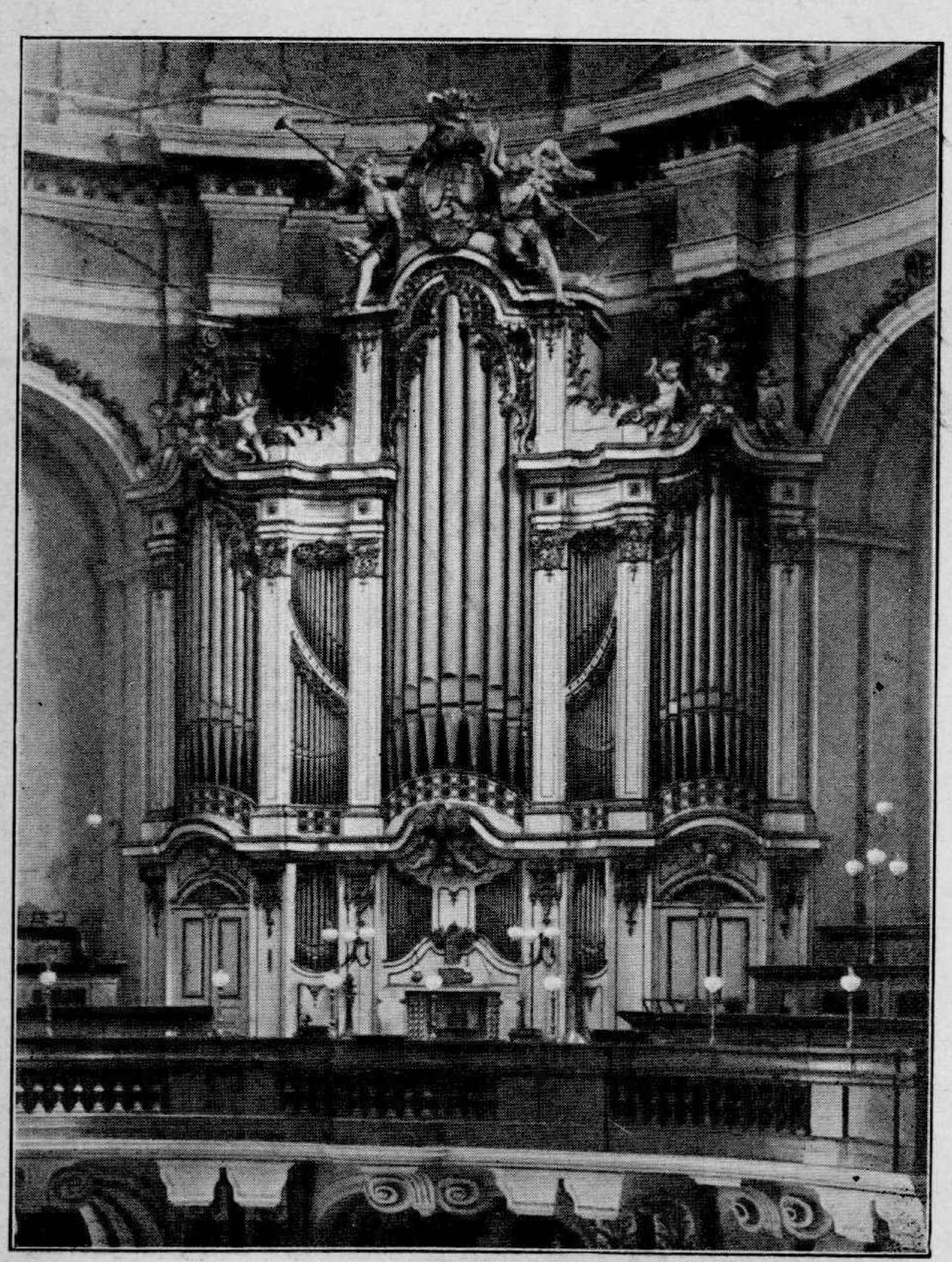
STETTIN: ST. JAKOB
Erbauer: Arp Schnitger (1688—1692)



STRASZBURG: MÜNSTER.
Erbauer: Andr. Silbermann (1713—16)



MAGDEBURG: ST. JOHANN
Erbauer: Arp Schnitger (1690)



DRESDEN: HOFKIRCHE
Erbauer: Gottfr. Silbermann (1751—54)



FORCHHEIM: KIRCHE
Erbauer: Gottfr. Silbermann (1724—25)